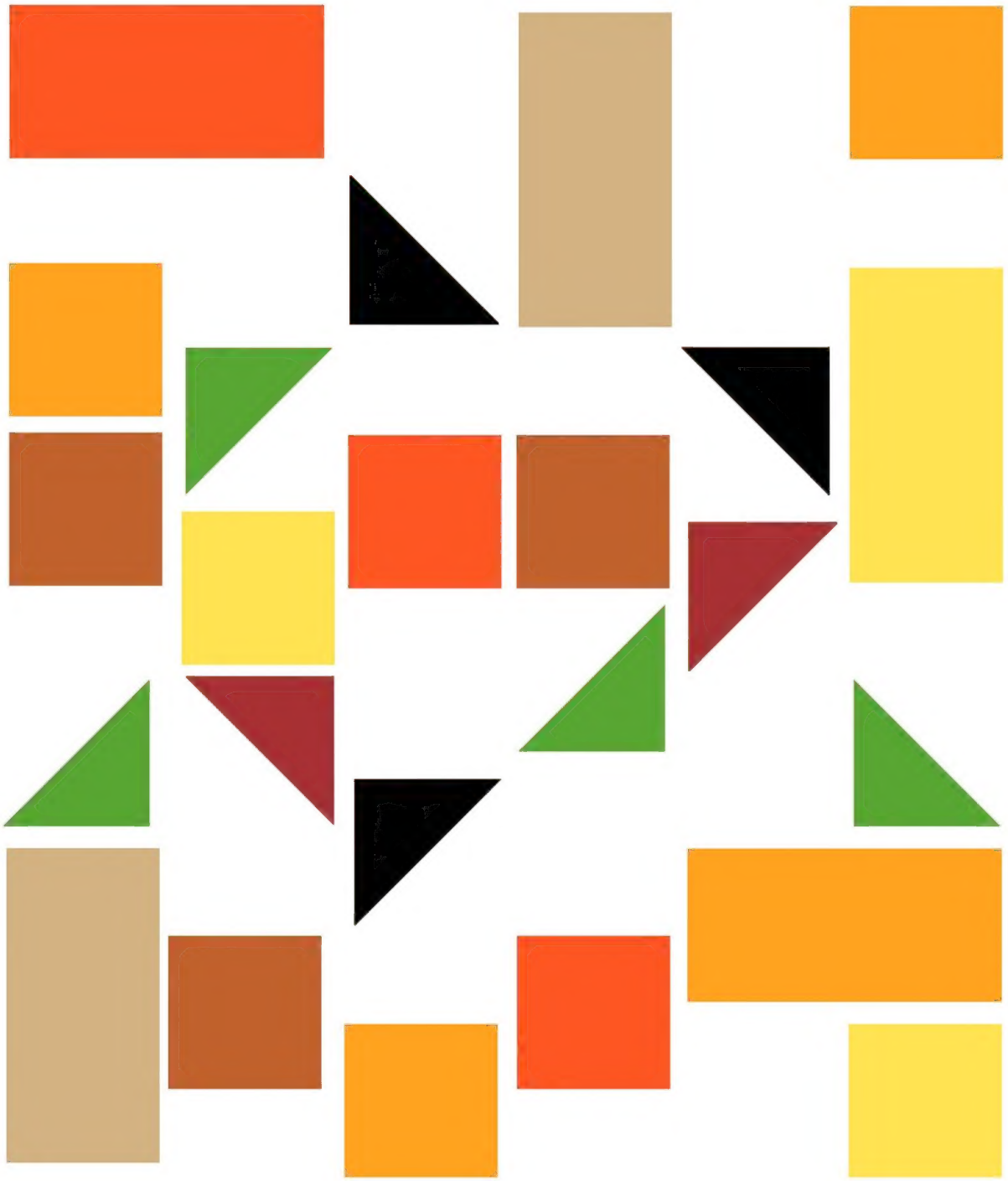


DICIEMBRE DE 2024

23

CuCo

CUADERNOS DE CÓMIC

DICIEMBRE DE 2024
23
CuCo
CUADERNOS DE CÓMIC

DIRECCIÓN

Gerardo Vilches Fuentes (Universidad Europea)
Francisco Sáez de Adana (Instituto Franklin/Universidad de Alcalá)

EDICIÓN

Octavio Beares San Martín (investigador independiente)

SECRETARÍA EDITORIAL

Anna Marta Marini (Instituto Franklin/Universidad de Alcalá)

COMITÉ EDITORIAL

Viviane Alary (Universidad Clermont Auvergne)
Roberto Bartual Moreno (Universidad de Valladolid)
Esther Claudio (University of California in Los Angeles)
Enrique del Rey Cabero (Universidad de Alcalá)
Laura Vazquez (CONICET, Universidad de Buenos Aires)

EQUIPO TÉCNICO

Maquetación & Diseño Anna Marta Marini
Corrección Sofía Díaz

DICIEMBRE DE 2024
23
CuCo
CUADERNOS DE CÓMIC

COMITÉ CIENTÍFICO

María Abellán (Universidad de Murcia)
Antonio Altarriba (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)
Irene Costa (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)
Raquel Crisóstomo (Universitat Pompeu Fabra)
Amadeo Gandolfo (Universidad de Buenos Aires-CONICET)
Julio Andrés Gracia Lana (Universidad de Zaragoza)
Gino Frezza (Università degli Studi di Salerno)
Elisa G. McCausland (Universidad Complutense de Madrid)
Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García) (Universidad de Málaga)
Iván Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra)
Álvaro M. Pons Moreno (Universitat de València)
Ivan Rodrigues Martin (Universidade Federal de São Paulo)
Pablo Turnes (Universidad de Buenos Aires-CONICET)
Rubén Varillas (Universidad de Salamanca)

Óscar Gual Boronat *In Memoriam*

www.cuadernosdecomic.com

Imagen del logo creada por Bernardo Pazó a partir de dibujo original: © Evans, A. H. *Birds*. New York, NY: The Macmillan Company, 1900.

Los textos son © de sus autores. Se permite la cita de los mismos pero no su modificación; en todo caso deberá citarse a su autor y a esta publicación como su fuente.

Las imágenes son © de sus autores y como tal se reconocen sus derechos. La utilización de imágenes es únicamente a modo informativo y complementario.

EDITORIAL

Tenemos el placer de presentar un nuevo número de *CuCo, Cuadernos de cómic*, que, como cada número correspondiente al segundo semestre del año, tiene como núcleo un dosier, titulado «La Historia en viñetas. La España contemporánea en el cómic», que ha sido coordinado por Óscar Freán Hernández, María Migueláñez Martínez y Julián Vadillo Muñoz. Las cinco aportaciones que conforman el dosier tienen su origen en ponencias presentadas en un congreso del mismo nombre, organizado por la Universidad Carlos III y la Université Lumière Lyon 2 en mayo de 2023. El dosier aborda una temática muy en boga tanto en la producción actual del cómic español como en los estudios de cómic, que los autores y autoras tratan desde diferentes perspectivas, con especial atención a la didáctica.

Estos artículos se complementan con los ofrecidos en la sección de CuCoEstudio, cuatro textos que afrontan temáticas variadas, desde la obra de P. Craig Russell a la de Marjane Satrapi, pasando por los cómics de la franquicia de Star Wars o el cómic reciente latinoamericano. Además, como es habitual, contamos con la sección de reseñas centrada en obras teóricas sobre cómic, y una extensa entrevista a Ana Miralles y Emilio Ruiz, realizada por el divulgador Yexus.

Confiamos en que estos contenidos contribuyan en cierta medida al estudio de los diferentes campos que se abordan, al tiempo que afianzan este pequeño espacio para la investigación sobre cómic que cumple ya veintitrés números publicados.

El Comité Editorial

ÍNDICE

CuCoDosier

INTRODUCCIÓN. LA HISTORIA EN VIÑETAS. LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA EN EL CÓMIC
Óscar Freán Hernández, María Migueláñez Martínez, Julián Vadillo Muñoz _____ 8

«35 MANERAS DE MORIR EN MAUTHAUSEN»: EL TRAUMA CONCENTRACIONARIO EN VIÑETAS
Luana Bermúdez _____ 13

DE LA RUSIA SOVIÉTICA A LA VIÑETA ESPAÑOLA: LOS VOLUNTARIOS DE LA DIVISIÓN AZUL EN EL CÓMIC
Alejandro Acosta López _____ 36

COSAS PARA RECORDAR, UN PROYECTO PARA EL ESTUDIO DE LA HISTORIA DE ESPAÑA A TRAVÉS DE LAS MEMORIAS FAMILIARES PARTIENDO DEL CÓMIC *REGRESO AL EDÉN* DE PACO ROCA
Mónica Mora Pérez _____ 61

RE-PRESENTACIÓN DE LA GUERRA CIVIL Y DEL FRANQUISMO EN *MONTSERRAT, JEUNESSE BAFOUÉE* Y *PARIS LIBERTÉ* DE JULIO RIBÉRA
Ludivine Thouverez y David González Mediano _____ 84

APROXIMACIÓN DEL CÓMIC AL ALUMNADO VALENCIANO. LA EXPOSICIÓN ITINERANTE «IMÁGENES DE LA MEMORIA DEMOCRÁTICA»
Felipe Sigüenza _____ 103

CuCoEstudio

LA REPRESENTACIÓN DEL MAL DE LOS DIBUJANTES ESPAÑOLES EN LOS CÓMICS DE *STAR WARS*: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LOS ESTUDIOS TRANSMEDIALES
Fernando Ángel Moreno _____ 122

TRAUMA INFANTIL, EXILIO Y VIOLENCIA DE ESTADO EN *PERSÉPOLIS*, DE MARJANE SATRAPI
Cristina Rosales _____ 144

MUSICALIZACIÓN, ADAPTACIÓN Y REINTERPRETACIÓN: IMPRESIONES DE P. CRAIG RUSSELL EN TORNO A *PÉLLEAS ET MÉLISANDE* DE CLAUDE DEBUSSY
Alejandro Silvela Calvo _____ 165

MARGINALIDAD Y OTREDAD: LA FIGURA DEL ALIEN EN LA LITERATURA GRÁFICA DEL SIGLO XXI
Lena Fugassa Casali _____ 182

CuCoEntrevista

ENTREVISTA CON ANA MIRALLES Y EMILIO RUIZ
Por Yexus _____ 200

CuCoCrítica

BATMAN AND THE SHADOWS OF MODERNITY. A CRITICAL GENEALOGY ON CONTEMPORARY HERO IN THE AGE OF NIHILISM
Andrea Hormaechea Ocaña _____ 216

DESOKUPAR EL CUERPO: LAS VOCES DE LAS AUTORAS EN EL CÓMIC ESPAÑOL
Carmen Sofía Díaz Sánchez _____ 220

CuCoDosier

Introducción. La Historia en viñetas. La España contemporánea en el cómic

Introduction. History in Panels. Contemporary Spain in Comics

ÓSCAR FREÁN HERNÁNDEZ

Université Lyon 2

MARÍA MIGUELÁÑEZ MARTÍNEZ

Universidad Carlos III

JULIÁN VADILLO MUÑOZ

Universidad Carlos III

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2784

Los acontecimientos que han marcado la historia contemporánea de España han suscitado de manera habitual un interés en el conjunto de la esfera artística y creativa. El cómic y la novela gráfica no han sido ajenos a este interés y, aunque su presencia en las publicaciones de los años setenta y ochenta es relativamente baja, en las décadas siguientes esa temática se fue abriendo espacio hasta ocupar, a partir del siglo XXI, un sitio considerable en el mercado editorial. La transformación de la industria del cómic en España ha contribuido al desarrollo de una temática histórica especialmente importante por el volumen de obras publicadas, por el número de autores interesados en esos temas y por la buena acogida entre el público.

En los últimos años se constata un notorio interés por la representación de diferentes acontecimientos y periodos del siglo XX, en particular de la guerra civil, del franquismo y del exilio antifranquista. Un interés que responde tanto a las inquietudes de los autores como a la existencia de un público atraído por esta cuestión. Sin lugar a dudas, el auge memorial y los intensos debates y polémicas generados en los ámbitos político, jurídico, mediático y académico en torno a las políticas de memoria, contribuyen de manera importante a esta tendencia. Coinciden en esta dinámica autoras y autores de diferentes perfiles, convergiendo los de generaciones más jóvenes que nacieron o crecieron en la democracia —Paco Roca, Fidel Martínez, Jorge García, Ana Penyas o Alfonso Zapico, por citar algunos de ellos— con otros más veteranos que vivieron de manera más consciente los años de la dictadura, por ejemplo, Carlos Giménez, Felipe Hernández Cava, Federico del Barrio, Antonio Altarriba, Kim o Miguel Gallardo.

Nos ha parecido adecuado plantear la reflexión de por qué esta proliferación de obras y de autores que miran al pasado español del siglo XX y de qué manera se representan esos episodios del pasado. Nos interrogamos igualmente sobre cómo, desde la historia y las ciencias sociales, se puede entender esta tendencia tan relevante. Este cuestionamiento nos condujo a la convocatoria de un congreso que tuvo lugar en Madrid en el mes de mayo de 2023 organizado por la Universidad Carlos III de Madrid y por la Universidad Lyon 2. Una parte de las ponencias a debate aparecen ahora recogidas en este número monográfico de *CuCo, Cuadernos de Cómic* que analiza la manera de representar la historia contemporánea de España en el cómic. En los trabajos presentados se combina el estudio de algunas obras con la reflexión sobre los autores de las mismas, teniendo en cuenta ese equilibrio complejo entre la libertad creativa y el rigor científico.

La relevancia de los cómics con un contenido histórico o memorial no ha pasado inadvertida en el ámbito académico, de modo que ese tema se ha convertido en una fructífera línea de investigación en pleno desarrollo que se va concretizando en una serie de publicaciones científicas. Al dosier precursor de la revista *Espacio, Tiempo y Forma* de 2014 coordinado por Daniel Becerra Romero[1] siguieron otros trabajos individuales o colectivos, como el monográfico publicado en 2019 en los *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine* o el libro *Trazos de memoria, trozos*

[1] BECERRA ROMERO, Daniel. *Historia y cómic*, monográfico de la revista *Espacio, tiempo y forma. Serie V Historia Contemporánea*, n.° 26, 2014, http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/issue/view/768 Véase, también, MATLY, Michel. «Dibujando la guerra civil. Representación de la guerra civil (1936-1939) en los cómics publicados desde 1976», *Hispania Nova*, n.º 13, 2015, pp. 99-125, https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/2397/1296

de historia[2]. En relación a la memoria, debemos apuntar el trabajo de Eduardo Hernández Cano sobre la memoria del franquismo en la novela gráfica[3], la obra colectiva sobre la represión franquista en el cómic coordinada por Óscar Freán Hernández y Philippe Merlo-Morat[4], y el dosier dedicado al franquismo coordinado por Marianne Bloch-Robin y David Marcilhacy[5]. De forma más general, resulta muy sugerente el libro colectivo *Spanish Graphic Narratives. Recent Developments in Sequential Art*, publicado en la colección Palgrave Studies in Comics and Graphic Novels[6]. Sobre la historia y los conflictos en el cómic, hay que citar igualmente el monográfico coordinado por Jesús Alonso Carballés e Isabelle Touton en los *Cuadernos de Historia Contemporánea*[7].

La reflexión general nos lleva igualmente a valorar el potencial del cómic para vulgarizar la historia y allegarla a un público alejado de las publicaciones académicas. Y también para estimar la utilidad de este medio como recurso didáctico en la enseñanza disciplinar de la historia, pues cada vez es mayor el número de colegas que lo utilizan en la educación secundaria y en la superior. En este sentido, el libro coordinado por David Fernández de Arriba es una referencia imprescindible[8].

El primer artículo del dosier es un texto de Luana Bermúdez (Université de Genève) en el que analiza el caso de los españoles en los campos de concentración nazis a partir de las obras *Esperaré siempre tu regreso* (Jordi Peidro, 2016) y *El fotógrafo de Mauthausen* (Salva Rubio, Pedro J. Colombo y Aintzane Landa, 2018). Dos obras muy documentadas que contribuyen a sacar del olvido la experiencia concentracionaria de los españoles en Mauthausen y a recordar el trauma vivido en aquel lugar a partir de las trayectorias de Francisco Aura Boronat y de Francisco Boix.

El segundo trabajo es obra de Alejandro Acosta López (Universidad Carlos III) que analiza las diversas representaciones de los voluntarios españoles de la División Azul en algunas historias de *Hazañas bélicas* (Boixcar, 1958) y en las novelas gráficas *División Azul* (Fran Jaraba, 2013), *Hasta Nóvgorod: crónica de un divisionario* (Víctor Barba, 2021) y *1941: Voljov* (Daniel Ortega del Pozo, 2021); apuntando la persistencia de las herencias del relato divisionario y la escasa

---

[2] ALONSO CARBALLÉS, Jesús y TOUTON, Isabelle (coords.). *Cahiers de Civilisation Espagnole: Contemporaine: Bande dessinée, roman graphique, la Guerre Civile et ses conséquences* [monográfico]. N.º 22. Francia, Laboratoire 3LAM, 2019. Disponible en https://journals.openedition.org/ccec/6815; TOUTON, Isabelle, ALONSO CARBALLÉS, Jesús; SANZ-GAVILLON, Anne-Claire y JAREÑO GILA, Claudia (eds.). *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*. Madrid, Marmotilla, 2021.

[3] HERNÁNDEZ CANO, Eduardo. *La mémoire du franquisme dans le roman graphique*. Neuilly, Atlande, 2020.

[4] FREÁN HERNÁNDEZ, Óscar y MERLO-MORAT, Philippe (dir.). *La memoria de la represión franquista en el cómic*. Lyon, GRIMH, 2020.

[5] BLOCH-ROBIN, Marianne y MARCILHACY, David (coord.). *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine. De la mémoire à la post-mémoire : représenter le premier franquisme* [monográfico]. N.°24. Francia, Laboratoire 3LAM, 2020. Disponible en https://journals.openedition.org/ccec/9063

[6] MCKINNEY, Collin y RICHTER, David F. (coords.). *Spanish Graphic Narratives. Recent Developments in Sequential Art*. London, Palgrave, 2020.

[7] ALONSO CARBALLÉS, Jesús y TOUTON, Isabelle. *Cuadernos de Historia Contemporánea: Historia, conflictos y cómic* [monográfico]. Vol. 43. España, Universidad Complutense de Madrid, 2021. Disponible en https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/issue/view/3870

[8] FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David (coord.). *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic*. Valencia, Desfiladero, 2019.

atención prestada en los relatos a los aspectos políticos del voluntariado español que colaboró con el ejército nazi.

La tercera contribución es un trabajo a cuatro manos firmado por Ludivine Thouverez y David González Mediano (Université de Poitiers) que estudia la obra autobiográfica del catalán Julio Ribéra (1927-2018), publicada en Francia, y en francés, entre 2004 y 2006. Ribéra se sale de sus temáticas habituales para escribir sobre sus propias vivencias, desde su niñez en la España republicana hasta su vida en Francia. Sus obras, aunque se publican en el periodo del *boom* memorial en España, se insertan en el proceso del desarrollo del cómic de tipo autobiográfico que se opera en el mercado franco-belga donde Ribéra desarrolla su actividad profesional.

El cuarto artículo es obra de Mónica Mora Pérez (IES Alonso Quijano, Alcalá de Henares) que analiza el potencial didáctico de la obra de Paco Roca *Regreso al edén* (2020) en relación con las memorias familiares. Nos presenta la experiencia desarrollada en su centro de secundaria desde el curso 2020-2021, en la que se plantea a los alumnos relacionarse con el pasado a partir de sus memorias familiares y de algún objeto de referencia. El relato del cómic de Paco Roca es el punto de arranque de un trabajo colectivo que busca el estímulo y la motivación del alumnado por el estudio del pasado reciente y una mejor comprensión de la historia contemporánea.

El último trabajo es el de Felipe Sigüenza Tarí (CEFIRE y Universidad de Alicante) y tiene también, como el anterior, un carácter más didáctico, presentando la exposición itinerante «Imágenes de la memoria democrática», una iniciativa del área de Geografía e Historia del CEFIRE Humanístico y Social de la Comunidad Valenciana que, por medio del cómic y de la novela gráfica, consigue acercar la historia contemporánea de España al alumnado de secundaria. Esta iniciativa data del año 2018 y ha recorrido diferentes centros con los objetivos de transmitir un conocimiento de la historia contemporánea española, de favorecer el desarrollo de competencias ciudadanas y democráticas entre el alumnado y de sensibilizar al mismo en aras de avanzar en los valores de la justicia y del pluralismo.

Bibliografía

ALONSO CARBALLÉS, Jesús y TOUTON, Isabelle (coords.). *Cahiers de Civilisation Espagnole: Contemporaine: Bande dessinée, roman graphique, la Guerre Civile et ses conséquences* [monográfico]. N.º 22. Francia, Laboratoire 3LAM, 2019. Disponible en https://journals.openedition.org/ccec/6815

—*Cuadernos de Historia Contemporánea: Historia, conflictos y cómic* [monográfico]. Vol. 43. España, Universidad Complutense de Madrid, 2021. Disponible en https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/issue/view/3870

BECERRA ROMERO, Daniel. *Historia y cómic*, monográfico de la revista *Espacio, tiempo y forma. Serie V Historia Contemporánea*, n°26, 2014, http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/issue/view/768

BLOCH-ROBIN, Marianne y MARCILHACY, David (coord.). *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine. De la mémoire à la post-mémoire : représenter le premier franquisme* [monográfico]. N.°24. Francia, Laboratoire 3LAM, 2020. Disponible en https://journals.openedition.org/ccec/9063

FERNÁNDEZ de ARRIBA, David (coord.). *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic*. Valencia, Desfiladero, 2019.

FREÁN HERNÁNDEZ, Óscar y MERLO-MORAT, Philippe (dir.). *La memoria de la represión franquista en el cómic*. Lyon, GRIMH, 2020.

HERNÁNDEZ CANO, Eduardo. *La mémoire du franquisme dans le roman graphique*. Neuilly, Atlande, 2020.

MATLY, Michel. «Dibujando la guerra civil. Representación de la guerra civil (1936-1939) en los cómics publicados desde 1976», *Hispania Nova*, nº13 (2015) pp. 99-125, https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/2397/1296

MCKINNEY, Collin y RICHTER, David F. (coords.). *Spanish Graphic Narratives. Recent Developments in Sequential Art*. London, Palgrave, 2020.

TOUTON, Isabelle, ALONSO CARBALLÉS, Jesús, SANZ-GAVILLON, Anne-Claire y JAREÑO GILA, Claudia (eds.). *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*. Madrid, Marmotilla, 2021.

«35 maneras de morir en Mauthausen»: el trauma concentracionario en viñetas

"35 ways to die in Mauthausen": concentration camp trauma in cartoons

LUANA BERMÚDEZ

Université de Genève

Luana Bermúdez es doctora en lengua, literaturas y culturas hispánicas por la Universidad de Ginebra. Actualmente, es colaboradora científica y encargada de curso en la misma universidad, donde imparte clases de literatura española moderna y contemporánea, con especial énfasis en las novelas gráficas y el teatro de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Entre sus intereses figuran la reconstrucción de los acontecimientos históricos traumáticos de nuestro pasado reciente tanto en la novela gráfica española como en el teatro actual. Sus últimos congresos y publicaciones se centran en la reelaboración de los impresos efímeros editados durante la Guerra Civil española (como carteles, pancartas, aleluyas, caricaturas, etc.), en las novelas gráficas del siglo XXI.

Fecha de recepción: 13 de junio de 2024

Fecha de aceptación definitiva: 4 de septiembre de 2024

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2589

Resumen

En este trabajo analizamos cómo se ha representado la experiencia concentracionaria de los deportados españoles a través de las novelas gráficas *Esperaré siempre tu regreso* (2016) de Jordi Peidro y *El fotógrafo de Mauthausen* (2018), una colaboración firmada por Salva Rubio, Pedro J. Colombo y Aintzane Landa. En primer lugar, estudiaremos la relación entre rigor histórico y creación, pues estas obras se nutren de documentos auténticos que los autores retoman y relaboran, tales como testimonios orales, noticias de periódicos, cartas, pancartas o fotos conservadas en archivos como el NARA, el MHC o el AMM. En segundo lugar, analizaremos algunas estrategias gráficas utilizadas para hacer énfasis en trauma vivido por los deportados españoles.

Palabras clave: campos de concentración, deportados españoles, Mauthausen, literatura concentracionaria, trauma.

Abstract

This paper examines how concentration camp experiences of the Spanish deportees has been depicted in the graphic novels *Esperaré siempre tu regreso* by Jordi Peidro (2016) and *El fotógrafo de Mauthausen*, a collaboration between Salva Rubio, Pedro J. Colombo and Aintzane Landa (2018). Firstly, we will study the connection between historical rigour and creation, as these works are based on real documents that the authors take up and rework, such as oral testimonies, newspaper reports, letters, banners or photos kept in archives such as the NARA, the MHC or the AMM. Secondly, we will analyse some of the graphic strategies used to emphasise the trauma endured by the Spanish deportees.

Keywords: concentration camps, concentration literature, Mauthausen, Spanish deportees, trauma.

Cita bibliográfica

BERMÚDEZ, Luana. «"35 maneras de morir en Mauthaussen": el trauma concentracionario en viñetas», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 23 (2024), pp. 13-35.

Ne plus réfléchir, c'est peut-être ce qui m'a sauvé la vie.

On sait toujours ce qui tue…

On ne saura jamais ce qui nous a sauvés. »

Ginette Kolinka[1]

Mauthausen: el horror en viñetas

A principios de agosto de 1940, el primer contingente de españoles llegó a la estación de Mauthausen, un pequeño pueblo de la Austria anexionada por el Reich. No muy lejos de allí, aproximadamente a unos cuatro kilómetros, se encontraba el campo nazi que, desde 1941, ascendería a la categoría tres, es decir, para «delincuentes habituales y elementos antisociales incapaces de rehabilitación»[2]. De los miles de españoles que estuvieron en el campo austriaco, conocido también como «el campo de los españoles»[3], pocos más de dos mil lograron salir con vida cuando las tropas norteamericanas lo liberaron. Era la mañana del 5 de mayo de 1945[4]. Según apunta Olga Nowak, «"inimaginable", "indecible", "imposible", "inenarrable" serían los adjetivos más comúnmente asociados con la *Shoah*»[5]. Además del carácter «inexpresable» inherente a esta barbarie, Sara J. Brenneis señala que «mencionar a los españoles republicanos en estudios sobre las víctimas no judías de los nazis es la excepción, no la regla»[6]. Y, sin embargo, hoy contamos con numerosas investigaciones y representaciones literarias que, parafraseando a Pierre Saint Macary, se han encargado (y se encargan) de «percer l'oubli»[7].

---

[1] KOLINKA, Ginette, *et al. Adieu Birkenau.* Luçon, Albin Michel, 2023, p.56.

[2] El campo de concentración de Mauthausen empezó a edificarse a partir de 1938. Desde el 1 de enero de 1941, adquirió el grado tres dentro de la clasificación de Reinhard Heydrich, y se convirtió en uno de los campos con el régimen más duro. El subcampo de Gusen, en cambio, se construyó a partir de diciembre de 1939. Para más informaciones sobre este complejo concentracionario y su organización interna remitimos a los estudios de MARSÁLEK, Hans. *The History of Mauthausen Concentration Camp.* Viena, Austrian Society of Mauthausen Concentration Camp, 1995 y FRABRÉGUET, Michel. *Mauthausen. Camp de concentration national-socialiste en Autriche rattachée (1938-1945).* París, Honoré Champion, 1999.

[3] GÓMEZ BRAVO, Gutmaro y MARTÍNEZ LÓPEZ, Diego. *Rotspanier: españoles en el complejo concentracionario Mauthausen-Gusen.* Madrid, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, 2022, p. 35.

[4] Se estima que en Mauthausen murieron más de cien mil personas. Entre ellas, más de cuatro mil españoles. Se puede encontrar un listado completo de los deportados españoles que fallecieron en este complejo concentracionario al final del monográfico de GÓMEZ BRAVO, Gutmaro y MARTÍNEZ LÓPEZ, Diego (2022a). *Op. cit.*, pp. 76-244.

[5] NOWAK, Olga. «Representar lo indecible, imaginar lo irrepresentable», en ALARY, Viviane, BAILE LÓPEZ, Eduard y ROVIRA-COLLADO, José (eds). *Renovación del cómic en español.* Lyon, GRIMH, 2022, p. 25.

[6] BRENNEIS, Sara J. «Mauthausen: un campo nazi al alcance de la memoria», en LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón (ed.). *Escrituras del exilio republicano de 1939 y los campos de concentración.* Vervuert, Iberoamericana, 2021, p. 134.

[7] SAINT MARCARY, Pierre. *Mauthausen: percer l'oubli.* París, L'Harmattan, 2004.

Documentados por Montserrat Roig, Paul Preston, David Wingeate Pike, Carlos Hernández de Miguel, Benito Bermejo y Sandra Checa[8], entre otros[9], convertidos en textos fílmicos por Llorens Soler, Joan Salvat Monste Armengou junto a Ricard Belis o Mar Targarona[10], en novelas[11] y obras de teatro por José Ramón Fernández (*J'attendrai*), Laila Ripoll (*El convoy de los 927* y *El triángulo azul*, esta última en colaboración con Mariano Llorente) o, recientemente, Pilar G. Almansa (con su *Mauthausen. La voz de mi abuelo*), los episodios vividos en el campo austriaco por los deportados españoles también han sido relatados en forma de novela gráfica[12].

[8] Nos referimos a ROIG, Monserrat. *Els catalans als camps nazis*. Barcelona, Edicions 62, 1977 y PRESTON, Paul. *El Holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Barcelona, Penguin Random House, 2011. Traducción de Catalina Martínez Muñoz y Eugenia Vázquez Nacarino. En esta obra el historiador británico documenta también la deportación de los españoles a Mauthausen. Asimismo, la presencia de españoles en el campo de Alta Austria ha sido ampliamente estudiada por WINGEATE PIKE, David. *Españoles en el Holocausto. Edición revisada*. Barcelona, Penguin Random House, 2015. Traducción de Enrique Benito y David Wingeate Pike y por HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos. *Los últimos españoles en Mauthausen*. Villatuerta, Penguin Random House, 2015. Finalmente, entre las múltiples publicaciones de Bermejo sobre el tema debemos recordar BERMEJO, Benito. *Francisco Boix, El fotógrafo de Mauthausen*. Barcelona, RBA Libros, 2002 (obra ampliada en 2015); BERMEJO, Benito y CHECA, Sandra. *Libro memorial: españoles deportados a los campos nazis (1940-1945)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2006 y BERMEJO, Benito y CHECA, Sandra. *Cartas desde Mauthausen*. Madrid, Espasa, 2016.

[9] Para más informaciones sobre los españoles que estuvieron en el campo de Mauthausen también se pueden consultar los valiosos estudios de CONSTANTE, Mariano y RAZOLA, Manuel. *Triangle bleu: les Républicains espagnols à Mauthausen, 1940- 1945*. París, Gallimard, 1969; CONSTANTE, Mariano. *Los años rojos: españoles en los campos nazis*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1974; PARER, Pep y SALA, Margarida. «Mauthausen: crònica gràfica d'un camp», en *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, vol. 12 (2001), pp. 85-96; SALOU OLIVARES, Pierre y SALOU OLIVARES Véronique. *Les républicains espagnols dans le camp de concentration nazi de Mauthausen.* París, Tirésias, 2005; GALPARSORO, Etxahun. *Bilbao en Mauthausen: memorias de superviviencia de un deportado vasco*. Barcelona, Crítica, 2020; GÓMEZ BRAVO, Gutmaro y MARTÍNEZ LÓPEZ, Diego (2022a). *Op. cit.*, y, de los mismos autores, GÓMEZ BRAVO, Gutmaro y MARTÍNEZ LÓPEZ, Diego. *Esclavos del Tercer Reich: Los españoles en el campo de Mauthausen*. Madrid, Cátedra, 2022.

[10] Nos referimos a SOLER, Lorenzo. *Francisco Boix, El fotógrafo en el infierno* [documental de televisión]. España, Area Tv, 2000. Por su parte, en el documental *El Convoy de los 927 (Españoles deportados a Mauthausen)*, de 2015, Armengou y Belis cuentan cómo 927 refugiados españoles llegaron a Mauthausen desde la estación de Angulema. La lista de películas y documentales sobre los crímenes cometidos dentro del campo es muy larga, por lo que nos limitamos a citar SELLA, Joan y TOMÀS, Cesc. *Mauthausen. El deber de recordar* [documental de televisión]. España, RTVE, 2000; FERNÁNDEZ PACHECO, Aitor. *Mauthausen. Una mirada española* [documental de televisión]. España, RTVE / Chaya Films, 2007 y, recientemente, TARGARONA, Mar. *El fotógrafo de Mauthausen* [película]. España, Filmax, 2018.

[11] Por mencionar solo algunas novelas, podemos citar la obra de AMAT-PINIELLA, J. *K.L. Reich*. Barcelona, Libros de Asteroide, 2014 [primera edición de 1963], a saber, una de las primeras en abarcar los hechos históricos acaecidos en el campo austriaco, y la novela policiaca de COSNAVA, Javier. *Asesinato en Mauthausen*. Amazon Digital Services, 2014. En cuanto a la representación literaria de los campos de concentración y exterminio se pueden consultar SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración.* Barcelona, Montesinos, 2010 y BRENNEIS, Sara J., *Op. cit.*, que propone un listado de obras de diferentes géneros que han retratado la barbarie acaecida en el KZ Mauthausen.

[12] Las novelas gráficas centradas en lo que pasó en Mauthausen no son muy numerosas. En cambio, contamos con muchas más sobre la barbarie cometida en Auschwitz. A modo de ejemplo, podemos traer a colación obras como SPIEGELMAN, Art. *Maus*. Barcelona, Reservoir Books, 2007 [1973-1991]. Traducción de Juiz Cruz Rodríguez; CROCI, Pascal. *Auschwitz*. París, EP Éditions, 2002, una de las primeras novelas gráficas en abarcar la barbarie nazi en escala de grises y con un estilo prevalentemente realista; RUBIO, Salva y AROCA, Loreto. *La bibliotecaria de Auschwitz*. Barcelona, Planeta Cómic, 2022; MASTRAGOSTINO, Matteo y ROVIGLIASCI, Alessandro. *Primo Levi*. Pádua, Becco Giallo, 2023.

El convoy (2015) de Denis Lapière y Eduard Torrents, *Dolorès* (2016) de Bruno Loth y *Aquella guerra que sufrimos* (2022), de Jordi Peidro[13], son solo algunos ejemplos de cómo se ha abarcado este trauma en el ámbito de la literatura gráfica. A veces, la estancia en el campo austriaco apenas se menciona. Unas cuantas páginas, algunas viñetas y el relato se cierra como si de un doloroso paréntesis se tratara[14]. Otras, en cambio, los horrores vividos en Mauthausen se convierten en el foco de una narración que casi nunca saldrá de las alambradas, como sucede en *Un buen hombre* (2009) de Toni Carbos y Javier Cosnava o *Prisionero en Mauthausen* (2011), a cargo de Javier Cosnava, Dani Acuña, Toni Carbos, Sofía Espinosa, Bernardo Muñoz, Javier Fernández, Zapico, Javier N. B. y Fernando Bald[15]. Esta última se inspira en situaciones realmente acaecidas en el campo austriaco, pero relata las vivencias de un prisionero ficticio, Juan Placambó Costa que, tras huir de una cárcel española, pasar la frontera francesa y formar parte de la resistencia, fue detenido y deportado a Mauthausen.Según recuerda el propio Juan desde un presente lleno de remordimientos, allí se convirtió en un «Kapo, un preso policía, como me llamaban mis amos de las SS Totenkopv»[16]. Poco después, confiesa que «hoy todavía recuerdo cada rostro, cada nombre, cada compañero que torturé intentando congraciarme con mis carceleros. Y la culpa me pesa como un yugo imaginario formado por la osamenta de una legión de cadáveres»[17].

Por su parte, la novela gráfica *Deportado 4443* (2017) nace de la colaboración entre Carlos Hernández de Miguel y Ioannes Ensis[18]. Esta surge de la voluntad del primero de dar a conocer la historia de su tío, Antonio Hernández Marín, y de todas las víctimas españolas que pasaron por el campo austríaco. Para ello, tras unas largas pesquisas empezadas en 2012, en enero de 2015 Hernández de Miguel abrió una cuenta en Twitter a nombre del usuario «Deportado 4443», que corresponde al número que le asignaron a su tío en el *Konzentrationslager* (KZ). Hasta mayo del mismo año, el autor relató en forma de *tuits* lo que pasaba entre las alambradas, como si de un reportaje en directo se tratara. Poco tiempo después, Ioannes Ensis, dibujante e ilustrador, contactó a Hernández de Miguel y juntos empezaron a trabajar en la novela gráfica titulada precisamente *Deportado 4443*. En la propuesta gráfica, el proprio Antonio Hernández Marín toma la palabra y narra su historia a partir del 22 de enero de 1941, momento en el que se encuentra encerrado en el Stalag XII-D, en Trier, tras haber sido capturado por el ejército alemán junto con otros centenares de españoles, hasta el día de la liberación del campo.

---

[13] LAPIÈRE, Denis y TORRENTS, Eduard. *El convoy*. Barcelona, Norma Editorial, 2015. Traducción de Robert Juan-Cantavella; LOTH, Bruno. *Dolorès*. Madrid, Pontemont, 2020. Traducción de Fabián Rodríguez Piastri; PEIDRO, Jordi. *Aquella guerra que sufrimos*. Barcelona, Desfiladero Ediciones, 2022. Por su parte, Dietmar Reinhard sitúa su reciente novela gráfica *Vivre et mourir en Auschwitz* (2023) en el campo de Polonia, aunque en unas viñetas en las que aparece Karl Fritzsch (1903-1945) leemos que varios presos fueron trasladados a Mauthausen (REINHARD, Deitmar. *Vivre et mourir en Auschwitz*. París, Nouveau Monde Graphic, 2023, p. 25. Traducido por Olivier Mannoni). Sin embargo, puesto que la novela gráfica no habla de las víctimas españolas, no formará parte de nuestro corpus de estudio.

[14] Es lo que ocurre en LAPIÈRE, Denis y TORRENTS, Eduard. *Op. cit.*, pp. 95-99 y en LOTH, Bruno. *Op. cit.*, p.30.

[15] CARBOS, Toni y COSNAVA, Javier. *Prisionero en Mauthausen*. Alicante, Edicions de Ponent, 2011.

[16] *Ibid.*, p.8.

[17] *Idem.*

[18] HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos y ENSIS, Ioannes. *Deportado 4443*. Barcelona, Penguin Random House, 2022 [2017].

En las líneas que siguen, en cambio, nos centraremos en el estudio de otras dos novelas gráficas que abarcan la barbarie cometida en Mauthausen, a saber, *Esperaré siempre tu regreso* (2016) de Jordi Peidro[19] y *El fotógrafo de Mauthausen* (2018) de Salva Rubio, Pedro J. Colombo y Aintzane Landa[20]. En primer lugar, estudiaremos la relación entre rigor histórico y creación, pues estas obras se nutren de documentos auténticos que los guionistas y dibujantes retoman y reelaboran, tales como testimonios orales, noticias editadas en periódicos, cartas, pancartas y fotos recopiladas en catálogos o conservadas en archivos como el National Archives and Records Administration (NARA), el Museu d'Història de Catalunya, Fons de Amical de Mauthausen y otros campos (MHC) o el Fotoarchiv der KZ-Gedenkstätte Mauthausen (AMM). En segundo lugar, analizaremos algunas estrategias gráficas utilizadas para hacer énfasis en trauma vivido por los deportados más allá de la historia relatada.

Esperaré siempre tu regreso, escrita e ilustrada por Jordi Peidro, relata las vivencias de Francisco Aura Boronat desde su juventud hasta su vejez[21]. Así, lo vemos alistarse en el Ejército Republicano con tan solo 17 años y, poco tiempo después, exiliarse a Francia. Luego de vivir en campos como los de Argèles-sur-Mer, Saint Cyprien y Le Barcarès, terminó trabajando en la línea Maginot. En 1940, cuando las tropas alemanas invadieron Francia, fue deportado a Mauthausen donde se quedó hasta el día de su liberación. El punto de partida de esta narración en viñetas es una conferencia supuestamente impartida por Boronat en 2001 en el marco de un acto universitario. Después de la pregunta de una estudiante, el personaje-narrador empieza a recordar su vida (que aparece en forma de viñetas) desde el 4 de octubre de 1936, fecha en la que se fue de miliciano a la defensa de Madrid, hasta 2014 cuando, en presencia del mismo Boronat, el pueblo de Alcoy dedicó un puente a la memoria de los veintidós alcoyanos deportados a Mauthausen[22].

Por su parte, *El fotógrafo de Mauthausen,* escrita por Salva Rubio, dibujada por Pedro J. Colombo y coloreada por Aintzane Landa[23], cuenta cómo Francisco Boix y otros españoles del «Kommando Poschacher» sacaron del campo austriaco unas fotografías que certificaban los crímenes

[19] PEIDRO, Jordi. *Esperaré siempre tu regreso.* Eslovenia, Desfiladero Ediciones, 2017 [2016]. También hubo una edición en francés titulada *J'attendrai ton retour* (2019), traducida al francés por Isabelle Krempp, y otra en alemán que ya cuenta con tres reediciones, titulada *Mauthausen* (2019), de la que se ocupó Manfred Gmeiner. Agradecemos la referencia a Pablo Herranz, de Desfiladero Ediciones.

[20] RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *El fotógrafo de Mauthausen.* Barcelona, Norma Editorial, 2019 [2018]. La obra se editó por primera vez en 2017 bajo el título *Le photographe de Mauthausen* por la editorial Éditions du Lombard, con sede en Bruselas.

[21] Francisco Aura Boronat (Alcoy, 30 de diciembre de 1918 - Alcoy, 27 de noviembre de 2018) luchó en el bando republicano durante la Guerra Civil española. Tras la liberación de Mauthausen, volvió a España en 1953. Su historia también se convirtió en un libro. Para más informaciones ver LLORIS, Ángel Beneito, BLAY MESEGUER, Francesc X. y LARA JORNET, Ignacio. *Francisco Aura Boronat: resistencia y dignidad frente a la desmemoria.* Alcoy, Cubicat Ediciones, 2018.

[22] El día de la inauguración del puente el propio Aura declaró: «Solo espero que este puente se convierta en un símbolo de la paz y la concordia, y sirva de recuerdo para lo que ocurrió». Para más informaciones ver MOLTÓ, Daniel. «Muere uno de los últimos supervivientes del campo de concentración de Mauthausen, el alcoyano Paco Aura», en *El Mundo*, 27 de noviembre de 2018. Disponible en https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/alicante/2018/11/27/5bfd1f42fc6c83374f8b45b6.html

[23] La novela gráfica fue traducida al alemán por Gregor Holzinger, Ralf Lechner, Daniel Simon y Rosa Torán, y se editó en 2019 bajo el título *Der Fotograf von Mauthausen.*

cometidos por los nazis[24]. La obra empieza en 1948 en la frontera franco-española, donde encontramos a Francisco Boix, muy enfermo, a la espera de su hermana Nuria. Durante la espera, Boix aprovecha el tiempo para sacarle fotos a una joven francesa a la que acaba de conocer. Al notar la tos de Boix, debida a su enfermedad que ya se encontraba en estado avanzado (recordemos que Boix murió en 1951), la joven le hace preguntas sobre su estado de salud, lo que lleva al fotógrafo catalán a una comparación entre el momento presente y su pasado traumático, un pasado que va recordando de manera cronológica, empezando por el exilio y el viaje en tren hacia Mauthausen.

Cartografiar la barbarie

Como señala Pedro J. Colombo en una entrevista fechada en mayo de 2020, las historias narradas y dibujadas en las propuestas que hablan del trauma concentracionario son el fruto de un largo proceso de documentación por parte de sus autores[25]. Así, a pesar de relatar historias vividas por prisioneros diferentes que llegaron al campo en fechas distintas (Francisco Boix el 27 de enero de 1941 y Francisco Aura Boronat el 26 de abril del mismo año), en las propuestas que nos ocupan hay lugares que se mencionan de forma reiterada y que parecen haberse convertido en verdaderos *leitmotivs* de las obras que aspiran a narrar la tragedia de Mauthausen en forma de novela gráfica. Entre ellos, siempre aparece la estación del pueblo austríaco a la que llegaron los deportados tras un traumático viaje en trenes de ganado. Según creemos, debido a su frecuencia, la descripción de los convoyes y la estación deberían incluirse entre los rasgos típicos de la literatura concentracionaria que, en palabras de Esther Cohen (citada por Javier Sánchez Zapatero) «gira alrededor de las barracas, las cámaras de gas, el hambre, la autodestrucción del hombre a manos del hombre»[26]. En efecto, en las obras de las que vamos a hablar (y en otras muchas que se sitúan en el *Konzentrationslager*, como *Prisionero en Mauthausen*, *El convoy* y *Deportado 4443*)[27] se insiste a nivel gráfico y textual en los elementos que caracterizaron tanto los días de la deportación hacia Austria como, finalmente, su llegada. Si nos fijamos solo en los textos recogidos en los globos y las cartelas, notamos que se hace énfasis en aspectos como la falta de luz, agua y comida, en la ausencia de espacio y de higiene dentro de los vagones, al igual que en el miedo y las dudas acerca del destino del tren. Así, a nivel textual, en las cartelas de *Esperaré siempre tu regreso*, leemos:

---

[24] El «Kommando Poschacher» fue un grupo de presos que salía del recinto del campo para trabajar en la empresa de granito local de la familia Poschacher. Para más informaciones acerca de las fotos robadas se puede consultar BERMEJO, Benito y CHECA, Sandra. «Fotografías del "Kommando Poschacher" (1944). Un grupo de jóvenes españoles prisioneros en el campo nazi de Mauthausen», en *Cuadernos republicanos*, n.º 60 (2006), pp. 51-72.

[25] SERRADILLA SANCHIS, Eduardo. «Preguntas para Pedro J. Colombo, dibujante del álbum *El fotógrafo de Mauthausen*», en *El Diario*, 12 de mayo de 2020. Disponible en https://www.eldiario.es/canariasahora/sarjakuva-ja-elokuva/preguntas-colombo-dibujante-fotografo-mauthausen_132_5956227.html

[26] SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. «Testigos, víctimas y supervivientes en la literatura concentracionaria del exilio republicano», en LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón (ed.). *Escrituras del exilio republicano de 1939 y los campos de concentración*. Vervuert, Iberoamericana, 2021, p. 176.

[27] CARBOS, Toni y COSNAVA, Javier. *Op. cit.*, pp. 33-34; LAPIÈRE, Denis y TORRENTS, Eduard. *Op. cit.*, pp. 93-95 y HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos y ENSIS, Ioannes. *Op. cit.*, pp. 93-95.

> Nos embarcaron en vagones de ganado. Así se inició nuestro viaje. Un largo y duro viaje al infierno. Sin apenas espacio para movernos. [...] La sed, el calor, la falta de sueño convirtieron ese viaje en pesadilla. [...] Acabamos por hacer las necesidades en el propio lugar donde estábamos. Convivíamos con la orina y los excrementos. El hedor, la asfixia, el hambre, el cansancio, eran nuestros compañeros de periplo. Con el avance de los kilómetros, los más débiles, los mayores, dejaban la vida en el viaje. Tres largos días sin salir de los vagones, amontonados como bestias, sin comida ni agua[28].

También en *El fotógrafo de Mauthausen* el narrador Francisco Boix recuerda el viaje hacia Austria desde un presente atormentado, y lo relata de manera parecida, como apreciamos en el texto incluido en las cartelas: «Llevábamos cuatro días en ese vagón, donde tantos habían muerto. No serían los últimos»[29]. Estas frases entrecortadas, luego plasmadas en las viñetas a través de estrategias específicas, siguen de cerca los testimonios orales y escritos de quienes sobrevivieron a la barbarie, como percibimos en el siguiente, de Marcelino Bilbao, deportado a Mauthausen en 1940, y editado por Etxahun Galparsoso en 2020: «el vagón se había llenado sin tener en cuenta su capacidad y los guardianes no habían previsto nada para combatir la sed, las deposiciones fecales o la orina en los furgones. [...] No podíamos movernos y pronto comenzamos a ahogarnos por el calor»[30]. Por su parte, la estación de Mauthausen siempre se retrata como un sitio oscuro, amenazante, que vaticina el desenlace trágico de los deportados. Allí se solapan múltiples sonidos (como los ladridos de los perros, el ruido de las botas de los soldados, sus gritos y disparos) que dan vida a una suerte de cacofonía violenta, cacofonía que contrasta con el pueblo (excesivamente silencioso) por el que pasaron los prisioneros tras su llegada[31].

Además de dichas analogías a la hora de describir estos lugares concebidos como la antesala del horror, encontramos muchas otras en la manera en la que se caracterizan las distintas partes que componen el KZ. En efecto, al avanzar con la lectura, notamos que los dibujantes y guionistas permiten crear un espantoso «mapa» de la masacre concentracionaria a través de sus obras[32]. Así, tanto los autores de *El fotógrafo de Mauthausen* como el de *Esperaré siempre tu regreso* mencionan numerosas áreas reales situadas tanto dentro como fuera del recinto de prisioneros, las sitúan en el espacio de manera precisa y las representan calcando fotos como las que albergan la Amical de Mauthausen, el Arxiu Nacional de Catalunya, los *Mauthausen Archives* o, por

[28] PEIDRO, Jordi (2017). *Op. cit*, pp. 55-57.

[29] RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *Op. cit.*, p. 12. Así sucede también en *El convoy*, pues según se nos cuenta «El viaje fue muy largo. Cuatro días prácticamente sin beber ni comer, y bajo un calor asfixiante. Sufrimos deshidratación. Cuando abrieron las puertas de nuestro vagón, una niña pequeña y dos personas mayores habían muerto». (LAPIÈRE, Denis y TORRENTS, Eduard. *Op. cit.*, p. 94).

[30] GALPARSORO, Etxahun. *Op. cit.*, p. 42.

[31] En *El fotógrafo de Mauthausen* leemos: «Nos llevaron hacia el pueblo de Mauthausen en medio de la noche. Era imposible que no nos vieran u oyeran pasar» (RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *Op. cit.*, p. 12), mientras que en *Deportado 4443*, el narrador cuenta que «Hemos caminado muy rápido a través de un pueblo. Las luces de las viviendas estaban apagadas. He visto un cartel con un nombre, Mauthausen» (HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos y ENSIS, Ioannes *Op. cit.*, p. 40).

[32] NOWAK, Olga. *Op. cit.*, p. 34.

ejemplo, las que se encuentran editadas en los estudios de About Ilsen y Benito Bermejo[33]. El objetivo de esta insistencia en el dato verídico es que el lector esté constantemente sumergido en esa realidad traumática hasta el final de las obras. En palabras de Olga Nowak, en *El fotógrafo de Mauthausen*:

> Los acontecimientos que suceden en el campo [...] ocupan el lugar central en la diégesis. Es cuando el Boix preso y el Boix fotógrafo nos muestran la topografía de ese no-lugar y lo convierten al mismo tiempo en algo cada vez más imaginable y real. El espectador contempla un territorio cerrado con el muro y una valla electrificada, conoce las barracas y la infame cantera con sus 186 escalones donde los presos perdían la vida a diario a causa del agotamiento físico o bien por capricho de los guardias. Finalmente accedemos con Boix al crematorio. [...] Gracias a sus caminatas fotográficas [...], el protagonista nos enseña el campo en su totalidad, pero también como un espacio fragmentario: el campo en imágenes. Ambas visiones se complementan y permiten reconstruir el mapa del campo en toda su complejidad[34].

En cuanto a lo que pasó dentro de las alambradas, las novelas gráficas coinciden en el proceso de deshumanización de los prisioneros tras su llegada, que se llevó a cabo entre la *Appellplatz*, las duchas y los barracones. En todos los relatos y en su transposición gráfica leemos y vemos cómo las SS les quitaron sus pertenencias a los deportados, los metieron en las duchas, los rasuraron, les repartieron uniformes rayados y les dieron un número para remplazar sus nombres. Las dos propuestas insisten con un lenguaje parecido en la aniquilación de su identidad por parte de las SS, pues según se señala en las cartelas de *El fotógrafo de Mauthausen*: «Ya no era nadie. Ya no éramos seres humanos. Ya no era Francisco. Era el 5185»[35]. En *Esperaré siempre tu regreso*, el protagonista afirma que «después de esto ya no éramos nadie. Dejamos de ser solados republicanos, de ser trabajadores de la C.T.E. [Compañía de Trabajadores Extranjeros], solo un número y un símbolo nos identificaría»[36]. Como ya sucedía en el caso de la narración de la deportación en trenes, también estos relatos se basan en testimonios reales. De hecho, según indica Marcial Mayans Costa, deportado a Mauthausen el 24 de febrero de 1942, «Yo no era ya Marcial Mayans Costa. No era nada. Solo era el 9057. Te llamaban por ese número y, si no contestabas, recibías una lluvia de patadas y puñetazos»[37].

En las dos novelas gráficas se acumulan asimismo las denuncias de numerosas torturas acaecidas en otros escenarios del horror, como «la enfermería» del campo en la que, según se nos dice, los presos eran utilizados como cobayas humanos[38], *Appellplatz* y el muro de las lamentaciones, la

---

[33] Nos referimos a ABOUT, I. *La part visible des camps: les photographies du camp de concentration de Mauthausen.* París, Tirésias, 2005, y BERMEJO, Benito. *Le photographe de Mauthausen. L'histoire de Francisco Boix et des photos dérobée aux SS.* Lièges, Les Territoires de la Mémoire, 2017.

[34] NOWAK, Olga. *Op. cit.*, pp. 33-34.

[35] RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *Op. cit.*, p. 16.

[36] PEIDRO, Jordi (2017). *Op. cit.*, p. 68. De manera parecida, en *Deportado 4443* leemos: «Solo somos un número. Ya nadie nos llama por nuestro nombre. Miro a mis compañeros, todos rapados, todos vestidos igual y no les reconozco». (HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos y ENSIS, Ioannes. *Op. cit.*, p. 53).

[37] HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos. *Op. cit.*, p.125.

[38] A modo de ejemplo se puede consultar PEIDRO, Jordi. *Op. cit.*, pp. 101-102 o HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos y ENSIS, Ioannes. *Op. cit.*, p. 155, donde leemos: «Quien entra en la enfermería del campo nunca

cámara de gas o el crematorio, al que los guionistas aluden usando las palabras pronunciadas por Georg Bachmayer delante de los presos, a saber: «Habéis entrado por la puerta y solo saldréis por la chimenea»[39]. Al igual que ocurría para la representación de las duchas y los barracones, también estos lugares (por los que se desenvuelven personajes con referentes reales como Ernts Kaltenbrunnen, Georg Bachmayer, Paul Ricken, Franz Ziereis o Heinrich Himmer), se dibujan a partir de fotos conservadas en archivos como el National Archives and Records Administracion (NARA), el Museu d'Història de Catalunya, Fondo Amical de Mauthausen (MHC) o el Archivo Histórico Amical de Mauthausen (AHAM)[40].

Alejándonos del recinto principal notamos la abundancia de viñetas que hacen referencia a lugares como la cantera de granito (o *Wiener Graben*), el «muro de los paracaidistas» desde el que, según ha sido ampliamente documentado, las SS tiraban a diario a varios presos, y la famosa la escalera compuesta por 186 peldaños por la que los prisioneros debían subir y bajar con pesados bloques de piedra. Según aparece indicado en los documentos que acompañan las dos novelas gráficas, las múltiples viñetas en las que observamos los trabajos forzosos que allí se desarrollaron (como vemos en *Esperaré siempre tu regreso*[41] y *El fotógrafo de Mauthausen*[42]), se dibujaron a partir de fotografías como las que alberga el Archivo Amical de Mauthausen[43]. Pero hay más. Los dibujos que representan las escenas que tuvieron lugar fuera del KZ guardan su atmósfera mortífera incluso cuando retratan el día de su liberación. Para plasmar gráficamente esa mañana del 5 de mayo de 1945, los dibujantes se inspiran en fotografías como las que podemos consultar en los National Archives and Records Administration (NARA), o las se hallan en el mencionado estudio de Benito Bermejo[44]. En dichas fotografías, siempre salta a la vista la pancarta con la frase «Los españoles antifascistas saludan a las fuerzas liberadoras» que los prisioneros colgaron en la entrada del recinto. Una pancarta que volvemos a encontrar en los planos generales situados hacia el final de *Esperaré siempre tu regreso*[45] y *Fotógrafo de Mauthausen*[46] y que preanuncian la salida definitiva del campo, a la que llegamos solo tras una serie de viñetas llenas de cadáveres hacinados.

---

regresa. Sin comida, sin higiene y trabajando en la cantera estar sano es prácticamente imposible, pero estar enfermo supone la muerte».

[39] RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *Op. cit.*, p. 16, y HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos y ENSIS, Ioannes. *Op. cit.*, p. 43, donde Bachmeier afirma: «Vosotros que habéis entrado por esa puerta, perded la esperanza. Solo saldréis de aquí por la chimenea del crematorio».

[40] Así lo certifica nuevamente el *Dossier histórico* escrito por varios investigadores que acompaña la novela gráfica *El fotógrafo de Mauthausen*. Para más informaciones, ver TORÁN, Rosa, *et al.* «Dossier histórico», en RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *El fotógrafo de Mauthausen*. Barcelona, Norma Editorial, 2019 [2018], pp. 111-167.

[41] PEIDRO, Jordi (2017). *Op. cit.*, pp. 77-84.

[42] RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *Op. cit.*, pp. 17-20.

[43] TORÁN, Rosa, *et. al. Op. cit.*, p. 113, o BERMEJO, Benito (2017). *Op. cit.*,, pp. 86-87, que reproduce una foto de Boix albergada en los archivos parisinos de la Fédération Nationale des Déportés, Internés, Résistants et Patriotes, Service de documentation (FNDIRP).

[44] BERMEJO, Benito (2017). *Op. cit.*, pp. 170-171.

[45] PEIDRO, Jordi (2017). *Op. cit.*, pp. 164-165.

[46] RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *Op. cit.*, pp. 84-85. Sucede lo mismo en HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos y ENSIS, Ioannes. *Op. cit.*, p. 245.

Las novelas gráficas como documentos históricos

Más allá de esta incompleta selección de lugares (y episodios) en los que las dos obras hacen hincapié, en las novelas gráficas no siempre se mencionan los mismos hechos. Así, por ejemplo, *El fotógrafo de Mauthausen* se centra en la misión de Francisco Boix y del llamado «Kommando Poschacher» para robar las fotos de lo que sucedía en el KZ austríaco, mientras que *Esperaré siempre tu regreso* solo le dedica unas cuantas viñetas[47]. Lo mismo sucede con el relato del encierro de los españoles en los *Stalags* tras la invasión de Francia por parte del ejército alemán, minuciosamente relatado en *Esperaré siempre tu regreso*[48], y apenas presente en la novela gráfica de Rubio, Colombo y Landa. Sin embargo, también los acontecimientos, los lugares y los personajes que se mencionan únicamente en una propuesta son descritos y dibujados a partir de hechos y documentos auténticos, asegurando, según Eduardo Serradilla Sanchis, una «factura casi documental»[49].

En *Esperaré siempre tu regreso*, Peidro retoma y reelabora no solo varios sucesos históricos, sino también numerosos materiales ausentes en *El fotógrafo de Mauthausen*, tales como periódicos franceses, caricaturas, carteles propagandísticos que circulaban en la época y cartas enviadas desde el campo a las familias de los prisioneros. Así, dentro de la novela gráfica, Peidro inserta algunas portadas de *Le Matin* que cuentan la invasión de Polonia por parte de las tropas alemanas, la capitulación de Francia en 1940 o la derrota de la Alemania nazi. Para recrear dichas portadas, Peidro transcribe el título del periódico en francés, pero traduce al español varias noticias que efectivamente fueron publicadas por *Le Matin*, como algunos extractos del discurso de Hitler del 1 de septiembre de 1939[50], o parte de la alocución radiofónica pronunciada por Pétain el 17 de junio de 1940, en la que afirmaba que «C'est le cœur serré que je vous dis aujourd'hui qu'il faut cesser le combat»[51]. Acto seguido, el dibujante completa las columnas informativas con ilustraciones en acuarela que calcan fotos reales, como aquella sacada en octubre de 1940 que inmortaliza el apretón de manos entre Hitler y Pétain. Finalmente, en algunas ocasiones, en las portadas de Peidro apreciamos la inserción de una serie de tiras cómicas que relatan «Las aventuras de Serranito Suñer», en cambio, ausentes en *Le Matin*. A modo de ejemplo podemos traer a colación aquella titulada *Hoy: Serranito Suñer Busca amigos*[52] (donde se hace referencia a las relaciones entre Hitler y Serrano Suñer) u otra que aparece bajo el rótulo

[47] Ocurre algo muy parecido en *Deportado 4443* (HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos y ENSIS, Ioannes. *Op. cit.*, p. 232).

[48] Al principio de *Deportado 4443* también aparecen numerosos dibujos que hablan de la estancia de los españoles en los *Stalags*.

[49] SERRADILLA SANCHIS, Eduardo. *Op. cit.*, s.p.

[50] En la novela gráfica leemos: «No es necesario que vivamos nosotros; solo es preciso que viva nuestro pueblo, que viva Alemania. El sacrificio que se nos pide no es mayor que el sacrificio que hicieron muchas generaciones antes que nosotros. Si permanecemos unidos, estrechamente unidos, decididos a todo, dispuestos a no capitular jamás, nuestra voluntad superará todos los obstáculos. Alemanes: es preciso disciplina y obediencia ciega, para llegar al triunfo. Deutschland Sieg!» en PEIDRO, Jordi (2017). *Op. cit.*, p. 31.

[51] Según leemos en la obra de Peidro: «El corazón se me parte en estos momentos, cuando tengo que deciros que debe cesar la lucha» (*Ibid.*, p.53).

[52] *Ibid.*, p. 31

Hoy: solos sin casa[53] y que alude a la situación de los exiliados españoles. A pesar de tratarse de tiras inventadas, estas recuerdan caricaturas como las de Kem o de Lon Elliot editadas en su librito *¿Qué pasa con España?*, donde se subrayaba el carácter infantil de los personajes (a menudo, Hitler, Mussolini y Franco) gracias a su aspecto físico, su atuendo y las rabietas que protagonizaban.

En *Esperaré siempre tu regreso* también contamos con viñetas que imitan carteles de propaganda editados en esos años, como vemos en la siguiente ilustración (FIG. 1) que retrata la invasión de Francia por parte del ejército alemán. En nuestra opinión, el dibujo del alcoyano se inspira en el siguiente cartel propagandístico de 1942 titulado *Nederlanders. Voor uw eer en geweten. Op!*, y conservado en el NIOD Instituut voor Oorlogs, Holocaust en Genocidestudies (FIG. 2):

FIG 1. PEIDRO, Jordi. *Esperaré siempre tu regreso.* Eslovenia, Desfiladero Ediciones, 2017 [2016], p. 30.
FIG.2 *Nederlanders. Voor uw eer en geweten. Op!* S.l., NIOD Instituut voor Oorlogs, Holocaust en Genocidestudies, 1942.

En efecto, en la ilustración de nuestro dibujante volvemos a encontrar los tanques y los aviones de guerra en una disposición parecida, los combatientes alemanes aparecen en la parte inferior izquierda en plena marcha, y en el centro de la viñeta destaca la figura del soldado, con la misma expresión facial y los ojos escondidos por la sombra de un casco militar. Esta no es la única ocasión en la que Peidro alude a la importancia de la propaganda nazi durante el conflicto bélico.

[53] *Ibid.*, p. 53.

Así lo apreciamos en las ilustraciones que citan el juego antisemita *Juden Raus*[54], es decir, «Judíos fuera». El juego de mesa, efectivamente comercializado en Alemania durante los años 30, consistía en capturar a los judíos y expulsarlos de la ciudad. En otros dibujos, en cambio, se hace referencia a los documentos (fotos, documentales, cartas, etc.) que se usaban para encubrir las verdaderas condiciones en las que vivían los reclusos. Así, en algunas viñetas de Peidro distinguimos las cartas enviadas desde el KZ a los familiares de los deportados que, según han demostrado Benito Bermejo y Sandra Checa, contribuían a falsear la idea de lo que sucedía dentro del recinto[55]. Y, en efecto, los dibujos de Peidro calcan no solo el formato de las cartas reales y el reducido número de palabras a disposición de los prisioneros, sino también su tono tranquilizador[56].

Por su parte, en *El fotógrafo de Mauthausen* notamos que Rubio, Colombo y Landa, además de mencionar varios acontecimientos reales (como los juicios de Núremberg), intercalan numerosos documentos auténticos y representan lugares del campo ausentes en la otra propuesta. Así, nos adentramos en nuevos escenarios del horror, como por ejemplo el *Erkennungsdienst*, es decir, el servicio de identificación de las SS en el que trabajaba Boix bajo la supervisión de Paul Ricken, suboficial nazi a cargo del servicio fotográfico. Allí, Boix tenía que revelar las fotos que sacaba siguiendo las órdenes de su jefe. En algunas fotos con fines propagandísticos, Boix plasmaba actividades lúdicas que, supuestamente, se daban entre las alambradas[57]; en otras, retrataba cadáveres y torturas de distinto tipo, y en otras, inmortalizaba la visita de Himmler y de otros oficiales al campo. Estas fotos, realmente sacadas por Boix y utilizadas a modo de prueba durante los juicios de Núremberg, aparecen dentro de la novela gráfica en forma de acuarelas[58].

También las escenas que podrían parecer ficticias se basan o se inspiran en hechos reales. Como ya mencionamos anteriormente, al principio de la novela gráfica encontramos a Francisco Boix en la frontera francesa mientras espera con impaciencia a su hermana Nuria. Este punto de partida, que podría parecer una invención del guionista, retoma y reelabora, en realidad, unas fotos sacadas y enviadas por Boix a su hermana el nueve de junio de 1948, junto con una nota conservada en el archivo Joan Salomó de Barcelona[59]. Para no alargar más este apartado, nos limitaremos a citar un último ejemplo. Como leemos en el *Dossier histórico* que acompaña la obra[60], dentro de la novela gráfica se inserta una escena ficticia (o, por lo menos, no documentada) que corresponde al momento en el que Boix se aleja del KZ con Ricken para llevar a cabo una sesión de fotos. Durante dicha sesión, Ricken se tumba en el suelo e imita la posición de unos cadáveres hallados cerca del campo. Aunque no se pueda probar la participación de Boix

[54] *Ibid.*, pp. 105-108.

[55] BERMEJO, Benito y CHECA, Sandra (2016). *Op. cit.*

[56] *Ibid.*, p. 143.

[57] Para cotejar las viñetas de la novela gráfica y algunas fotos sacadas por Boix, ver RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *Op. cit.*, p. 13 y BERMEJO, Benito (2017). *Op. cit.*, p. 116.

[58] Sobre la función de las fotografías dentro de esta novela gráfica volvemos a remitir al artículo de NOWAK, Olga. *Op. cit.*

[59] En la nota real (reproducida por Benito Bermejo), en la que Boix se quejaba por haber esperado en balde a su hermana, leemos: «Vendrá en este autobús de las 8 horas??? Pas de la Casa, 9-6-1948» (BERMEJO, Benito (2017). *Op. cit.*, p. 249).

[60] Ver TORÁN, Rosa, *et al. Op. cit.*, pp. 134-137.

en este peculiar servicio fotográfico, sí existen imágenes de Ricken en una perspectiva parecida a la que vemos en la novela gráfica[61]. Además, según apunta Gregor Holziger, «Ricken se mostraba particularmente atento a la composición de la imagen y la perspectiva, y hacía de cada instantánea una pequeña obra de arte, como si inmortalizara la belleza de la naturaleza en lugar de cadáveres»[62]. Por lo tanto, las escenas imaginadas por Rubio y dibujadas por Colombo sugieren la auténtica pasión de Ricken por lo macabro, ampliamente documentada en fuentes escritas.

Dibujar el trauma

Para plasmar en viñetas el guion de *El fotógrafo de Mauthausen,* Colombo y Landa se inspiraron en muchas fotos del campo y de la cantera de *Wiener Graben*. Tras una laboriosa selección representaron estos lugares con un dibujo a lápiz, una paleta sombría para recrear ambientes fríos y oscuros y un estilo prevalentemente realista. También la mayoría de los personajes que pululan dentro del recinto concentracionario son reconocibles, aunque aparecen más esbozados y sus expresiones faciales adquieren rasgos grotescos cuando protagonizan escenas de extremada violencia. Como ya indicamos con antelación, dentro de esta novela gráfica aparecen numerosas fotos intercaladas sacadas tanto por Francisco Boix como por Paul Ricken y reveladas en el laboratorio fotográfico. Para representarlas, Colombo abandona el dibujo a lápiz y opta por un grafismo distinto. En palabras del propio dibujante, «se imprimían las fotos originales en papel acuarelable, se perfilaban a tinta con rotuladores y después se usaba la acuarela»[63]. Además de subrayar la presencia de material fotográfico real, el contraste entre estas técnicas distintas (dibujo y fotografía), unido a la peculiar composición de algunas páginas, nos colocan en el rol de testigos directos del horror, como si estuviéramos observando las fotos recién reveladas de la barbarie nazi (FIG. 3).

Por su parte, en *Esperaré siempre tu regreso,* Peidro se sitúa en la estela de las xilografías y los grabados expresionistas, emulados no solo en otras obras sobre el Holocausto, como *Die Stärkeren. Ein Bericht von Hermann Langbein* (2017), de Thomas Fatzinek, sino también en novelas gráficas sobre la represión franquista como *Cuerda de presas* (2005), un retrato coral de lo que vivieron distintas mujeres en varias cárceles firmado por Jorge García y Fidel Martínez. Sin embargo, en el caso de *Esperaré siempre tu regreso,* Peidro rechaza el uso del blanco y negro y opta por una paleta de colores cálidos que alterna con otra de tonos fríos. Asimismo, divide la narración de la vida del deportado en varias secciones encabezadas por unos dibujos en acuarela bastante difuminados (estrategia gráfica que evoca, quizás, una memoria evanescente). Debajo de estos bocetos aparece una palabra que resume cada etapa de su pasado traumático (entre ellas,

[61] RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *Op. cit.*, p. 137 y BERMEJO, Benito (2017).*Op. cit.*, pp. 134-135.

[62] HOLZINGER, Gregor. «Paul Ricken y el servicio de identificación de la sección política del campo de concentración de Mauthausen», en RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *Op. cit.*, p. 138.

[63] JIMÉNEZ, Jesús. «Francisco Boix, el español que documentó los horrores de los campos de concentración nazis» , en *RTVE*, 25 de junio de 2018. Disponible en https://www.rtve.es/noticias/20180625/francisco-boix-espanol-documento-horrores-campos-concentracion-nazis/1751279.shtml

«exilio», «deportación», «escalera», «Holocausto»), como si la vida del protagonista se hubiera fragmentado a raíz del exilio y de su experiencia en el KZ (FIG. 4).

FIG. 3 RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *El fotógrafo de Mauthausen.* Barcelona, Norma Editorial, 2019 [2018], pp. 26-27.

FIG. 4 PEIDRO, Jordi. *Esperaré siempre tu regreso.* Eslovenia, Desfiladero Ediciones, 2017 [2016], p. 103.

Ahora bien, a pesar de las diferencias que separan *Esperaré siempre tu regreso* y *El fotógrafo de Mauthausen* (de técnica, estilo y elección cromática), hay varias características gráficas que, según creemos, se repiten y se usan para hacer énfasis en el trauma vivido por los deportados más allá de la historia que leemos en las cartelas y los globos. Una de ellas es la presencia de abruptos contrastes de colores (de los más cálidos a los más fríos) que sirven para subrayar la violencia de determinadas situaciones. Así lo vemos en varias páginas de *Esperaré siempre tu regreso,* como aquellas en las que se nos narra el castigo que sufrió un preso al robar unas pieles de patata de una jaula de conejos. Tras una serie de viñetas a base de colores fríos que fluctúan entre el azul y el gris, colores típicos de toda la obra para hablar del pasado, aparecen otras con colores más cálidos (de amarillo claro a naranja oscuro) en las que vemos los golpes que se llevó el español después del robo[64]. En cuanto a *El fotógrafo de Mauthausen*, a menudo, tras unas viñetas de colores fríos, grisáceos y oscuros, Landa abandona el típico *camaieu* y en el trasfondo de las viñetas usa el rojo para acentuar la violencia física y psicológica ejercida por Bachmayer, las SS o los *Kapos* sobre los presos[65].

Otra estrategia gráfica usada para hacer énfasis en el horror vivido por los prisioneros es un peculiar uso de los planos. Así, en las dos novelas gráficas (y en otras que nos sitúan en el campo austriaco) los dibujantes subrayan la cantidad de personas encerradas entre las alambradas a través del uso de unos planos generales como apreciamos, por ejemplo, en las viñetas en las que se nos narra cómo se organizó la desinfección del KZ. Las ilustraciones corresponden a unos hechos realmente acaecidos y fotografiados en 1941, cuando las SS se llevaron a los presos, desnudos, a *Garagenplatz*, y los dejaron allí durante diecisiete horas mientras ellos se dedicaban a desinfectar los barracones[66]. Asimismo, los planos generales se alternan con numerosos planos detalle. En nuestra opinión, en las dos novelas gráficas (pero también en otras sobre la barbarie nazi), cabe señalar un uso similar este tipo de plano para: primero, indicar que un personaje narrador empieza a recordar los acontecimientos[67]; segundo, transmitir la sensación claustrofóbica de los presos, por ejemplo, durante los viajes en trenes de ganado[68]; y tercero, hacer énfasis en algún tipo de violencia, tal como observamos en *Esperaré siempre tu regreso*, en cuyas viñetas asistimos a brutales palizas que padecieron los presos o percibimos el esfuerzo que suponían los trabajos forzados en la cantera[69]. Pero hay más. Si nos centramos en *El fotógrafo de Mauthausen* notamos que, en numerosos planos detalle, como los que reproducimos a continuación (FIG. 5), Colombo resalta las facciones violentas de los personajes con unas estrategias gráficas precisas:

[64] PEIDRO, Jordi (2017). *Op. cit.*, pp. 72-74.

[65] RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *Op. cit.*, p. 53. En realidad, se trata de una estrategia muy usada en otras novelas gráficas que narran lo que pasó en Mauthausen y otros campos.

[66] PEIDRO, Jordi (2017). *Op. cit.*, p. 133; RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro Jordi y LANDA, Aintzane. *Op. cit.*, pp. 30-31, HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos y ENSIS, Ioannes. *Op. cit.*, p. 101. Las fotos del día de la desinfección se pueden ver, por ejemplo, en BERMEJO, Benito. *Le photographe de Mauthausen*. Liège, Territoires de la Mémoire, 2017, pp. 106-108.

[67] LAPIÈRE, Denis y TORRENTS, Eduard. *Op. cit.*, p.24 y PEIDRO, Jordi (2017). *Op. cit.*, p. 9.

[68] En varias viñetas que retratan la deportación a Austria solo vemos partes del rostro de los prisioneros (HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos y ENSIS, Ioannes. *Op. cit.*, pp. 27-28; PEIDRO, Jordi (2017). *Op. cit.*, 56-57).

[69] PEIDRO, Jordi (2017). *Op. cit.*, pp. 74-75 y 82-82.

FIG.5 RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *El fotógrafo de Mauthausen.* Barcelona, Norma Editorial, 2019 [2018], p. 53

Más allá de tipo de plano, en la viñeta enmarcada notamos que la parte inferior del rostro de Bachmayer aparece desencajada y las líneas cinéticas evidencian su bestialidad. Una bestialidad preanunciada algunas viñetas antes, como la segunda, en la que solo vemos las muelas de Lord, el perro del oficial nazi, minutos antes de atacar a los prisioneros[70]. Además, el hecho de darle protagonismo a la representación del grito del personaje llama a la memoria los gritos pintados por Francis Bacon, que hacían énfasis precisamente en el lado más oscuro del ser humano.

Otras veces nos podemos encontrar con una secuencia de planos detalle que, el lugar de centrarse en el rostro y las vejaciones padecidas por un solo personaje, subraya la violencia que sufren varios presos. En este caso, el objetivo de yuxtaposiciones gráficas como la siguiente (FIG. 6) consiste en mostrar la amplitud de un horror que involucra a todos los prisioneros:

[70] El uso de los perros como método de tortura ha sido ampliamente documentado. Para más informaciones, ver HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos. *Op. cit.*, pp. 251-252.

Los supervivientes cuantifican hasta en treinta y cinco formas tipificadas de morir en Mauthausen.
Quizás las más "suaves" eran la cámara de gas..
...o el suicidio desde lo alto de la cantera.
Durante los años en que permanecí allí, fui testigo de todo tipo de vejaciones y barbaridades contra el género humano.
Vi como guardias SS y kapos hacían con los prisioneros todo cuanto les apetecía.

FIG. 6 PEIDRO, Jordi. *Esperaré siempre tu regreso*. Eslovenia, Desfiladero Ediciones, 2017 [2016], p. 93.

Según creemos, esta secuencia de treinta y cinco viñetas alude de manera encubierta a las «35 maneras de morir en Mauthausen» enunciadas por el preso austriaco Erns Martin en un documento presentado ante las autoridades americanas en 1945. En su testimonio, reproducido por Benito Bermejo en 2017, leemos que en el KZ se podía morir por numerosas razones, como:

> 1. Mort par arme à feu, à la suite d'une tentative d'évasion
> 2. Suicide en sautant dans le vide
> 3. Suicide par étouffement
> 4. Suicide par l'électricité
> 5. Suicide par pendaison
> 6. Déclaration de mort par maladie même s'il s'agissait d'un assassinat :
>
> a. chambre à gaz
>
> b. véhicule à gaz
>
> c. assassinat par injection
>
> d. déchiqueté par les chiens
>
> e. douches en hiver
>
> f. forcé à rester debout, enchaîné au mur [...]»[71].

[71] BERMEJO, Benito (2017). *Op. cit.*, pp. 88-89.

Finalmente, tras terminar la lectura de *El fotógrafo de Mauthausen* y *Esperaré siempre tu regreso*, tomamos conciencia del empleo voluntario de las mayúsculas, la negrita, los signos de puntuación y las onomatopeyas para aludir a gritos, golpes, disparos y torturas que se produjeron tanto dentro como fuera del recinto de prisioneros, dando vida a un escenario del horror del que resulta imposible escapar. Así lo vemos, por ejemplo, tras la llegada de los deportados a la estación de Mauthausen. Según señalan varios testimonios orales y escritos, al bajar de los vagones los presos «recibían los primeros golpes, abusos y asesinatos, entre gritos de "Raus" (fuera), "Schnell" (rápido), "Eintretten" (a formar), "Ruhe" (silencio), "Scheisskübel" (cubo de mierda) y "Rotspanier" (rojos españoles)»[72]. Volviendo a nuestras novelas gráficas, en *Esperaré siempre tu regreso*[73] y en *El fotógrafo de Mauthausen*[74] dicha violencia se refleja en una acumulación de onomatopeyas (siempre en negrita y en letras mayúsculas) que, en algunos casos, ocupan viñetas enteras.

Conclusiones

Quien visita el antiguo campo de concentración de Mauthausen queda sorprendido por la presencia de una naturaleza florida en un lugar que sigue evocando la muerte. Tras atravesar *Garagenplatz*, *Appellplatz* y pasar delante de los barracones vacíos, se llega a una librería que cuenta con más de doscientas publicaciones especializadas. Allí se halla una pequeña sección dedicada a las ediciones en español y en catalán, que consta de tres títulos: *K.L. Reich*, novela de Joaquim Amat-Piniella, *Esperaré siempre tu regreso* y *El fotógrafo de Mauthausen*. Esta reducida selección no debe sorprendernos demasiado, pues hemos asistido a la proliferación de propuestas gráficas sobre la barbarie nazi (desde álbumes de dibujos hasta cómics y *graphic novels*) que nos han acostumbrado a leer y observar el horror en viñetas. Desde el temprano *Nazi Death Parade* (1944) es decir, el «desfile nazi de la muerte» de August M. Froehlich, en cuyas tiras testimoniaba el asesinato y tortura de los judíos en los campos, hasta los dibujos de Alfred Kantor editados en su *The book of Alfred Kantor. An Artist Journal of the Holocaust*; del premiado *Maus*, de Art Spiegelman a *El Diario de Anne Franck*, adaptación gráfica del famoso diario a cargo de Ari Folman y David Polonsky. Dejando de lado estas obras más conocidas, también hay otras, menos estudiadas, que se centran en el horror vivido por los españoles en el campo de Mauthausen y lo plasman: primero, usando estrategias gráficas precisas (como la alternancia entre planos detalles y planos generales, el uso de violentos contrastes de colores y de contrastes estilísticos); segundo, retomando documentos auténticos (como fotos, pancartas, noticias editadas en periódicos, caricaturas, etc.); y tercero, narrando episodios reales o situaciones ficticias que parten de hechos reales, pues incluso las escenas acuñadas por los guionistas presentan algunos rasgos verídicos, como el interés de Paul Ricken por el detalle macabro. Por lo tanto, nos encontramos ante propuestas de factura casi documental donde la narración verbal y el diseño gráfico se complementan para hablar de una tragedia no solo individual, sino también (y sobre todo) colectiva.

[72] TORÁN, Rosa, *et al. Op. cit.*, p. 119.

[73] PEIDRO, Jordi (2017). *Op. cit.*, p. 58.

[74] RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *Op. cit.*, pp. 3-4.

Y terminaremos citando a David Arriba, que en su introducción a *La memoria histórica a través del cómic* afirma que una de las preguntas más frecuentes a las que tiene que contestar durante su labor docente es: «¿Y esto para qué sirve?»[75]. No se trata, como indica Sara J. Brenneis retomando los estudios de Dan Diner, de:

> iniciar una competencia sobre quién ha sido el más ignorado [en la memoria colectiva, ni de] establecer un tipo de rivalidad desgraciada entre las víctimas [...] sino de ubicar a los españoles deportados a Mauthausen dentro de la historia que abarca tanto la Segunda Guerra Mundial como el Holocausto[76].

En esta misma línea, las novelas gráficas que mencionamos en esta contribución aspiran a «romper el olvido»[77], a menudo gracias a narradores atormentados que reflexionan sobre la importancia de recordar un pasado traumático para no repetirlo. Así lo indican las viñetas que inauguran *Esperaré siempre tu regreso*, en las que sorprendemos a Francisco Aura Boronat anciano, desolado, mientras observa la portada de un periódico de 1992 (otra más) en la que aparece una foto de los prisioneros que terminaron en campos de concentración en la guerra de Yugoslavia, y se pregunta (y nos pregunta): «¿Es que en todo este tiempo no hemos aprendido nada?»[78].

Bibliografía

ABOUT, Ilsen. *La part visible des camps: les photographies du camp de concentration de Mauthausen*. París, Tirésias, 2005.

AMAT-PINIELLA, Joaquim. *K.L. Reich*. Barcelona, Libros de Asteroide, 2014 [1963].

ARRIBA, David F. «Introducción», en ARRIBA, David F (coord.). *Memoria y viñetas. La Memoria Histórica en el aula a través del cómic*. S.l., Desfiladero Ediciones, 2019, pp. 12-15.

BERMEJO, Benito. *Francisco Boix, El fotógrafo de Mauthausen*. Barcelona, RBA Libros, 2002 (obra ampliada en 2015).

—y CHECA, Sandra. *Libro memorial: españoles deportados a los campos nazis (1940-1945)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2006.

—«Fotografías del "Kommando Poschacher" (1944). Un grupo de jóvenes españoles prisioneros en el campo nazi de Mauthausen», en *Cuadernos republicanos*, n.º 60 (2006), pp. pp. 51-72.

—*Cartas desde Mauthausen*. Madrid, Espasa, 2016.

—*Le photographe de Mauthausen. L'histoire de Francisco Boix et des photos dérobée aux SS*. Lièges, Les Territoires de la Mémoire, 2017.

[75] ARRIBA, David F. «Introducción», en ARRIBA, David F. (coord.). *Memoria y viñetas. La Memoria Histórica en el aula a través del cómic*. Desfiladero Ediciones, 2019, p.15.

[76] BRENNEIS, Sara J. *Op. cit.*, p. 132.

[77] SAINT MARCARY, Pierre. *Op. cit.*

[78] PEIDRO, Jordi (2017). *Op. cit.*, p. 14.

BRENNEIS, Sara J. «Mauthausen: un campo nazi al alcance de la memoria», en LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón (ed.). *Escrituras del exilio republicano de 1939 y los campos de concentración*. Vervuert, Iberoamericana, 2021, pp. 129-145.

CARBOS, Toni y COSNAVA, Javier. *Prisionero en Mauthausen*. Alicante, Edicions de Ponent, 2011.

COHEN, Esther. *Los narradores de Auschwitz*. Ciudad de México, Fineo, 2006.

CONSTANTE, Mariano y RAZOLA, Manuel. *Triangle bleu: les Républicains espagnols à Mauthausen, 1940-1945*. París, Gallimard, 1969.

CONSTANTE, Mariano. *Los años rojos: españoles en los campos nazis*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1974.

COSNAVA, Javier. *Asesinato en Mauthausen*. Amazon Digital Services, 2014.

CROCI, Pascal. *Auschwitz*. París, EP Éditions, 2002.

DINER, Dan. «Restitution and Memory – The Holocaust in European Political Cultures», en *New German Critique*, n.º 90 (2003), pp. 36-44.

FERNÁNDEZ PACHECO, Aitor. *Mauthausen. Una mirada española* [documental de televisión]. España, RTVE / Chaya Films, 2007.

FRABRÉGUET, Michel. *Mauthausen. Camp de concentration national-socialiste en Autriche rattachée (1938-1945)*. París, Honoré Champion, 1999.

GALPARSORO, Etxahun. *Bilbao en Mauthausen: memorias de supervivencia de un deportado vasco*. Barcelona, Crítica, 2020.

GÓMEZ BRAVO, Gutmaro y MARTÍNEZ LÓPEZ, Diego. *Rotspanier: españoles en el complejo concentracionario Mauthausen-Gusen*. Madrid, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, 2022.

—*Esclavos del Tercer Reich: Los españoles en el campo de Mauthausen*. Madrid, Cátedra, 2022.

HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos. *Los últimos españoles en Mauthausen*. Villatuerta, Penguin Random House, 2015.

—y ENSIS, Ioannes. *Deportado 4443*. Barcelona, Penguin Random House, 2022 [2017].

HOLZINGER, Gregor. «Paul Ricken y el servicio de identificación de la sección política del campo de concentración de Mauthausen», en RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *El fotógrafo de Mauthausen*. Barcelona, Norma Editorial, 2019, pp. 138-142.

JIMÉNEZ, Jesús. «Francisco Boix, el español que documentó los horrores de los campos de concentración nazis», en *RTVE*, 25 de junio de 2018. Disponible en https://www.rtve.es/noticias/20180625/francisco-boix-espanol-documento-horrores-campos-concentracion-nazis/1751279.shtml

KOLINKA, Ginette, *et al. Adieu Birkenau*. Luçon, Albin Michel, 2023.

LAPIÈRE, Denis y TORRENTS, Eduard. *El convoy*. Barcelona, Norma Editorial, 2015. Traducción de Robert Juan-Cantavella.

LLORIS, Ángel Beneito, BLAY MESEGUER, Francesc X. y LARA JORNET, Ignacio. *Francisco Aura Boronat: resistencia y dignidad frente a la desmemoria*. Alcoy, Cubicat Ediciones, 2018.

LOTH, Bruno. *Dolorès*. Madrid, Pontemont, 2020. Traducción de Fabián Rodríguez Piastri.

MARSÁLEK, Hans. *The History of Mauthausen Concentration Camp*. Viena, Austrian Society of Mauthausen Concentration Camp, 1995.

MASTRAGOSTINO, Matteo y ROVIGLIASCI, Alessandro. *Primo Levi*. Pádua, Becco Giallo, 2023

MOLTÓ, Daniel. «Muere uno de los últimos supervivientes del campo de concentración de Mauthausen, el alcoyano Paco Aura», en *El Mundo*, 27 de noviembre de 2018. Disponible en https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/alicante/2018/11/27/5bfd1f42fc6c83374f8b45b6.html

NOWAK, Olga. «Representar lo indecible, imaginar lo irrepresentable», en ALARY, Viviane, BAILE LÓPEZ, Eduard y ROVIRA-COLLADO, José (eds). *Renovación del cómic en español*. Lyon, GRIMH, 2022, pp. 23-42.

PARER, Pep y SALA, Margarida. «Mauthausen : crònica gràfica d'un camp», en *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, vol. 12 (2001), pp. 85-96. Disponible en https://raco.cat/index.php/ButlletiSCEH/article/view/148857

PEIDRO, Jordi. *Esperaré siempre tu regreso*. Eslovenia, Desfiladero Ediciones, 2017 [2016].

—*Aquella guerra que sufrimos*. Barcelona, Desfiladero Ediciones, 2022.

PRESTON, Paul. *El Holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Barcelona, Penguin Random House, 2011. Traducción de Catalina Martínez Muñoz y Eugenia Vázquez Nacarino.

REINHARD, Deitmar. *Vivre et mourir en Auschwitz*. París, Nouveau Monde Graphic, 2023. Traducido por Olivier Mannoni.

ROIG, Monserrat. *Els catalns als camps nazis*. Barcelona, Edicions 62, 1977.

RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *El fotógrafo de Mauthausen*. Barcelona, Norma Editorial, 2019 [2018].

—y AROCA, Loreto. *La bibliotecaria de Auschwitz*. Barcelona, Planeta Cómic, 2022.

SAINT MARCARY, Pierre. *Mauthausen : percer l'oubli*. París, L'Harmattan, 2004.

SALOU OLIVARES, Pierre y SALOU OLIVARES, Véronique. *Les républicains espagnols dans le camp de concentration nazi de Mauthausen*. París, Tirésias, 2005.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. «Testigos, víctimas y supervivientes en la literatura concentracionaria del exilio republicano», en LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón (ed.). *Escrituras del exilio republicano de 1939 y los campos de concentración*. Vervuert, Iberoamericana, 2021, pp. 175-190.

—Escribir el horror. Literatura y campos de concentración. Barcelona, Montesinos, 2010.

SELLA, Joan y TOMÀS, Cesc. *Mauthausen. El deber de recordar* [documental de televisión]. España, RTVE, 2000.

SERRADILLA SANCHIS, Eduardo. «Preguntas para Pedro J. Colombo, dibujante del álbum *El fotógrafo de Mauthausen*», en *El Diario*, 12 de mayo de 2020. Disponible en https://www.eldiario.es/canariasahora/sarjakuva-ja-elokuva/preguntas-colombo-dibujante-fotografo-mauthausen_132_5956227.html

SOLER, Lorenzo. *Francisco Boix, El fotógrafo en el infierno* [documental de televisión]. España, Area Tv, 2000.

SPIEGELMAN, Art. *Maus*. Barcelona, Reservoir Books, 2007 [1973-1991]. Traducción de Juiz Cruz Rodríguez.

TARGARONA, Mar. *El fotógrafo de Mauthausen* [película]. España, Filmax, 2018.

TORÁN, Rosa, *et al.* «Dossier histórico», en RUBIO, Salva, COLOMBO, Pedro J. y LANDA, Aintzane. *El fotógrafo de Mauthausen*. Barcelona, Norma Editorial, 2019 [2018], pp. 111-167.

WINGEATE PIKE, David. *Españoles en el Holocausto. Edición revisada.* Barcelona, Penguin Random House, 2015. Traducción de Enrique Benito y David Wingeate Pike.

De la Rusia soviética a la viñeta española: los voluntarios de la División Azul en el cómic

From Soviet Russia to the Spanish comic strip: the volunteers of the Blue Division in comics

ALEJANDRO ACOSTA LÓPEZ

Universidad Carlos III de Madrid-IPOLGOB

Alejandro Acosta López (Barcelona, 1992) es doctor en Historia contemporánea por la Universidad de Barcelona (2021) y actualmente es Profesor Ayudante Doctor en la Universidad Carlos III de Madrid. Miembro del Instituto de Política y Gobernanza de esa universidad, se ha especializado en el impacto de las guerras mundiales en el contexto español, así como en la movilización de voluntarios armados en el marco de ambos conflictos. Sobre estos temas ha publicado trabajos en revistas como *Ayer*, *Revista de Historiografía* o *Guerres mondiales et conflits contemporains*. Es autor del libro *Los voluntarios españoles en la Primera Guerra Mundial*, próximo a publicarse en Marcial Pons Historia.

Fecha de recepción: 4 de julio de 2024

Fecha de aceptación definitiva: 14 de octubre de 2024

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2623

Resumen

La División Azul ha sido uno de los episodios del pasado siglo XX español que más se ha recordado y divulgado. El propósito de este artículo es analizar las representaciones de la División Azul en el mundo del cómic tomando en consideración cuatro propuestas: algunas historias de la segunda época de *Hazañas bélicas* y las novelas gráficas *División Azul* (2013), *Hasta Nóvgorod: crónica de un divisionario* (2020) y *1941: Voljov* (2021). Particularmente, el artículo examina la influencia de la literatura mnemónica de los veteranos de guerra en la construcción narrativa y en el imaginario visual de los diferentes autores de cómic.

Palabras clave: División Azul, relato divisionario, literatura, voluntarios, Segunda Guerra Mundial.

Abstract

The Blue Division has been one of the most well-known and publicised events of Spain's 20th century. This article aims to analyse how the Blue Division is portrayed in comic books, considering four proposals: some stories from the second period of *Hazañas bélicas*, and the graphic novels *División Azul* (2013), *Hasta Nóvgorod: crónica de un divisionario* (2020) and *1941: Voljov* (2021). The article specifically examines how different comic authors' narrative structures and visual imaginary were influenced by the mnemonic literature of war veterans.

Keywords: Blue Division, divisional narrative, literature, volunteers, World War II.

Cita bibliográfica

ACOSTA LÓPEZ, Alejandro. «De la Rusia soviética a la viñeta española: los voluntarios de la División Azul en el cómic», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 23 (2024), pp. 36-60.

Introducción. Breve síntesis introductoria de la División Azul

La División Azul ha sido la experiencia de voluntariado armado en la contemporaneidad española que ha generado una mayor producción historiográfica y literaria[1]. La ingente producción escrita sobre la División Azul y su vinculación con la memoria del primer franquismo ha hecho que haya sido analizada desde diferentes perspectivas, por lo que la literatura y la memoria sobre ese cuerpo siguen estando atravesadas, en líneas generales, por una gran heterogeneidad. No obstante, tal y como se tratará de corroborar en el presente artículo, creemos que existen una serie de tópicos que parecen haber sedimentado en la producción no historiográfica más reciente y haber influido en la visión sobre la División Azul. En este estudio pretendemos verificar esta hipótesis mediante una aproximación a la División Azul a través de sus representaciones en el campo dialógico de las viñetas. Trataremos de ver qué visiones han predominado en los cómics y qué préstamos han destacado respecto al material literario generado por los propios excombatientes, quienes inevitablemente vehicularon un discurso defensivo y cargado de subjetividad, sometido siempre a la fragilidad de la memoria cuando no a la manipulación de la misma. En cualquier caso, de manera preliminar antes de abordar la cuestión, resulta conveniente identificar las principales características de la composición y el papel de la División Azul, así como situarla en su contexto.

Hablar de la División Azul es hablar de una particular iniciativa fruto de las filias dominantes en el seno del régimen franquista y en parte de la sociedad ante la Segunda Guerra Mundial. Desgastada tras una guerra civil cruenta y devastadora, la sociedad española difícilmente podía asumir las implicaciones del nuevo conflicto abierto en el escenario europeo a raíz de la invasión alemana de la República de Polonia el 1 de septiembre de 1939. Por esa razón, la neutralidad oficial decretada por el general Francisco Franco, que recordaba mucho en sus formas a la decretada veinticinco años antes por Eduardo Dato al estallar la Primera Guerra Mundial[2], alivió a una parte mayoritaria de la población española. La neutralidad no implicó que los españoles se mantuvieran de espaldas al conflicto. Especialmente entre los grupos falangistas, se manifestaron evidentes simpatías hacia una posible victoria alemana que sirviera para imponer en el mundo un nuevo orden autoritario, radicalmente antiliberal y soberanista en la dimensión de las relaciones entre los países. La prensa española cubrió ampliamente el conflicto mundial, recibiendo la información especialmente por cables alemanes[3]. Las noticias de los fulgurantes avances de la Wehrmacht por Europa occidental en la primavera de 1940 decantaron al régimen

[1] En un trabajo publicado en 2017, Francisco Javier González Martín apuntaba la existencia de unas cinco mil obras en diferentes idiomas sobre el impacto de la Segunda Guerra Mundial en España y las relaciones hispano-germanas durante la guerra; entre ellas, unas setecientas obras se centraban directamente en la División Española de Voluntarios enviada al frente ruso. Véase GONZÁLEZ MARTÍN, Francisco Javier. *La España de la Segunda Guerra Mundial y de la División Azul. Análisis historiográfico y bibliográfico, 1941-2016*. Madrid, Editorial Y, 2017.

[2] *Gaceta de Madrid*, núm. 211, 30 de julio de 1914, p. 238. Sobre el impacto de la Primera Guerra Mundial en España véase ROMERO SALVADÓ, Francisco José. *España, 1914-1918: entre la guerra y la revolución*. Barcelona, Crítica, 2002.

[3] Sobre la cuestión de la prensa española durante la Segunda Guerra Mundial, véase GARCÍA-ALIX, Conrado. *La prensa española ante la Segunda Guerra Mundial*. Madrid, Editora Nacional, 1974.

de Franco a salir de la neutralidad para declarar a España país «no beligerante» en junio de 1940, mientras las tropas alemanas penetraban en el norte de Francia hacia París. Ese gesto, que comportó una inclinación más clara hacia el Eje sin una entrada oficial en el conflicto ni el envío de tropas, satisfizo a algunos sectores, pero otros círculos intervencionistas siguieron reclamando una posición más firme que situara a España como pieza clave del nuevo orden mundial que debía resultar de la guerra[4].

El 22 de junio de 1941 Hitler inició la Operación Barbarroja, el plan de ocupación de la Unión Soviética que violó el Pacto Ribbentrop-Molotov firmado en agosto de 1939[5]. En este sentido, la noticia de la invasión alemana a la URSS fue saludada con entusiasmo en España, y el ministro de Exteriores Ramón Serrano Súñer junto con otros jerarcas de Falange inmediatamente proyectaron la creación de una unidad de voluntarios que sirviera de válvula de escape a los grupos intervencionistas sin comprometer, al mismo tiempo, al régimen franquista de manera oficial. El día 24 de junio tuvo lugar una multitudinaria manifestación convocada por el SEU (Sindicato Español Universitario) que recorrió la Gran Vía de Madrid desde la plaza de Callao y la Puerta del Sol hasta el número 44 de la calle de Alcalá, sede de Falange, donde Serrano Súñer proclamó en una alocución improvisada que «Rusia era culpable» y animó a la participación de voluntarios para combatir al comunismo[6]. El 27 de junio comenzó el reclutamiento y en cinco días, merced también a un gran dispositivo de propaganda, se consiguió alistar a casi 19 000 voluntarios[7]. Pese al empeño de la propaganda del régimen, la llamada a la movilización no tuvo los efectos esperados y hubo que recurrir a soldados que estaban realizando su servicio militar[8]. El cuerpo de voluntarios se nutrió así de falangistas y de soldados del Ejército, pero no faltaron quienes se alistaron por una ingenua idea de aventura romántica, como si ir a combatir al frente oriental fuera una manera de abandonar el tedio de lo conocido y adentrarse en el protagonismo de la Historia. Igualmente, también hubo quienes veían en la División Azul una forma de superar la miseria de posguerra y el hambre o, incluso, un ascensor social. Finalmente, también se sumaron voluntarios con pasado republicano que querían hacer *tabula rasa* con ese pasado político y «limpiar» el nombre de sus familias y el suyo propio.

---

[4] Sobre la evolución de la postura de la España franquista ante la Segunda Guerra Mundial y las relaciones con el Eje, véase TUSELL, Javier. *Franco, España y la II Guerra Mundial: entre el eje y la neutralidad*. Madrid, Temas de Hoy, 1995; EGIDO LEÓN, Ángeles. «Franco y la Segunda Guerra Mundial. Una neutralidad comprometida», en *Ayer: revista de historia contemporánea*, n.º 57 (2005), pp. 103-124 Disponible en https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/view/egido-franco-y-la-segunda-guerra-mundial; PAYNE, Stanley. *Franco y Hitler: España, Alemania, la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2008.

[5] Ese pacto, suscrito en Moscú el 23 de agosto de 1939, era un pacto de no agresión mutua entre la Alemania nazi y la Unión Soviética, pero incluía unas cláusulas secretas que acordaban el reparto de Polonia entre las dos potencias fijando la frontera en el río Vístula.

[6] «"¡Rusia es culpable!"», en *ABC* (Madrid), 25 de junio de 1941, p. 3.

[7] RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis. «La contribución de la División Española de Voluntarios a la invasión de la URSS», en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 34 (2012), p. 100.

[8] EIROA SAN FRANCISCO, Matilde. «Fuentes oficiosas sobre la División Azul en el frente ruso», en *Jábega*, n.º 75 (1995), p. 80. Se ha apuntado que recurrir a soldados del Ejército fue un movimiento del ministro del Ejército, el general Varela, con la intención de «desfalangistizar» la unidad de voluntarios. CABALLERO JURADO, Carlos. *La División Azul, de 1941 a la actualidad: historia completa de los voluntarios españoles de Hitler*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2019, p. 101.

En cualquier caso, la primera expedición de divisionarios partió de la Estación del Norte de Madrid el 13 de julio de 1941 con destino a Grafenwöhr (Baviera). Tras recibir instrucción y hacer un juramento de fidelidad a Adolf Hitler, fueron conducidos en tren hasta la frontera oriental de la invadida Polonia y desde allí iniciaron una marcha a pie de casi 900 km. Los efectivos divisionarios fueron destinados principalmente al sector norte, cerca de la ciudad de Leningrado. Allí guarecieron posiciones y puntualmente combatieron en dramáticas condiciones, con temperaturas de hasta 48ºC bajo cero y desprovistos de uniformes adaptados para esas condiciones extremas. Por ejemplo, en la acción del lago Ilmen, el 10 de enero de 1942, murieron ciento dos divisionarios congelados y dieciocho tuvieron que ser amputados de ambas piernas[9]. Muchas veces, la atención sanitaria, que prestaban enfermeras españolas, pero también alemanas y de otros países[10], no alcanzaba a atender al gran número de heridos. Los combates más fieros en los que se vieron envueltos los divisionarios fueron alrededor de la línea del río Vóljov y en Krasny Bor, en febrero de 1943, en el flanco sur del cerco de Leningrado. En octubre de 1943, habiendo sido reemplazado Serrano Súñer por el general anglófilo Francisco Gómez-Jordana y viendo que la evolución de la guerra era adversa al Eje, el general Franco decidió volver al estado de neutralidad y desmovilizar la División Azul[11]. En total, durante dos años combatieron unos 47 000 españoles, de los cuales unos 5 000 murieron, 8 700 fueron heridos y 2 137 quedaron mutilados[12]. Tan solo una minoría de voluntarios decidieron permanecer en la campaña, integrados ahora mayoritariamente en las Waffen-SS, y que en conjunto serían conocidos como la Legión Azul[13].

La memoria de la División Azul

Ahora bien, retomando las preguntas que nos formulábamos: ¿cómo ha reflejado el cómic español a la controvertida División Azul? ¿La ha abordado desde un punto de vista crítico? ¿Cómo se ha explicado y divulgado en la viñeta un fenómeno de voluntariado armado sublimado durante los años de la Dictadura y que nos reencuentra con la necesidad de oponer una explicación rigurosa de los hechos?

---

[9] Sobre esa batalla, véase BARRACHINA JUAN, Eduardo. *La batalla del lago Ilmen. División Azul.* Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.

[10] Sobre las enfermeras españolas que acompañaron a los hombres de la División Azul, repartidas entre las encuadradas por la Sección Femenina de FET y de las JONS y las integrantes del Cuerpo de Damas Auxiliares de Sanidad Militar formado por Mercedes Milá Nolla, existe muy poca bibliografía. Aunque no ahonda en los conflictos competenciales en el ámbito de la Sanidad Militar durante la campaña, las obras más detalladas y mejor documentadas hasta la fecha son POYATO GALÁN, Juan Manuel. *Bajo el fuego y sobre el hielo: la sanidad en la campaña de la División Azul.* Madrid, Actas, 2015; GARCÍA DÍAZ, Miguel Ángel. *Ángeles en el frente del Este: las enfermeras de la División Azul (1941-1944).* Autoedición, 2022.

[11] Dos de las monografías más pormenorizadas sobre la División Azul siguen siendo MORENO JULIÁ, Xavier. *La División Azul: sangre española en Rusia, 1941-1945.* Barcelona, Crítica, 2004 y CABALLERO JURADO, Carlos. *Op. cit.*

[12] PAYNE, Stanley. *Op. cit.*, p. 148.

[13] Sobre la Legión Azul, la obra más exhaustiva es MORENO JULIÀ, Xavier. *Legión Azul y Segunda Guerra Mundial: hundimiento hispano-alemán en el frente del Este, 1943-1944.* Madrid, Actas, 2014.

El historiador Xosé Manoel Núñez Seixas, al estudiar la memoria de la División Azul, habló de un «relato divisionario». Ese autor abordó las características y desarrollo de la particular memoria que en España se tiene sobre la División Azul, a la que consideraba, en líneas generales, más bien benigna[14]. La cuestión de la División Azul sigue gozando, a juicio de Núñez Seixas, «de un marchamo heroico y exótico que le confiere un lugar especial en las guerras españolas del siglo XX»[15]. Para el historiador, esa situación viene en buena parte debida a la ingente producción de memorias de antiguos voluntarios y de obras ficcionales con elementos autobiográficos de esos veteranos. No en vano, entre 1942 y 2004 ya se habían publicado un mínimo de 133 libros de esas características[16]. Se ha apuntado que las primeras publicaciones, aparecidas de manera coetánea al desarrollo de la campaña en el frente oriental ruso[17], estuvieron caracterizadas por una escasa preocupación estética y un mayor componente de exaltación falangista y pronazi[18]. La destacable proporción en las filas de la División Azul de jóvenes estudiantes universitarios y de militantes falangistas muy politizados y con un bagaje cultural notorio fue, como señala Núñez Seixas, un factor que ayuda a entender la elevada producción literaria de temática divisionaria[19]. Después de 1945, tras el hundimiento de las potencias fascistas, el régimen de Franco tuvo que hacer esfuerzos para disociarse de los gestos de colaboración que había venido haciendo en relación al Eje. En este sentido, se rebajó la producción literaria sobre la División Azul por ser contraproducente para los intereses del régimen franquista en los años de aislamiento internacional.

Con todo, la llegada el 2 de abril de 1954 al puerto de Barcelona de los últimos 248 prisioneros de la División Azul a bordo del buque de bandera liberiana *Semíramis* estimuló una recuperación de la producción literaria y cinematográfica de temática divisionaria[20]. En los años centrales de la década de 1950 se publicaron algunos de los libros autobiográficos de antiguos combatientes que más eco consiguieron[21]. Entre esas obras, destacó la obra del capitán Teodoro Palacios

[14] NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel. «Los vencedores vencidos: la peculiar memoria de la División Azul, 1945-2005», en *Pasado y Memoria*, n.º 4 (2005), pp. 83-113. Disponible en https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5546#vpreview

[15] *Ibid.*, p. 83.

[16] *Ibid.*, p. 90.

[17] Entre los primeros libros aparecidos en las librerías españolas podemos mencionar JIMÉNEZ Y MALO DE MOLINA, Víctor José. *De España a Rusia: 5.000 kms. con la División Azul.* Madrid, Mediterráneo, 1943; ERRANDO VILLAR, Enrique. *Campaña de invierno: División Azul.* Madrid, Parosa, 1943; CRESPO, Alberto. *De las memorias de un combatiente sentimental.* Madrid, Haz, 1945; GÓMEZ TELLO, José Luis. *Canción de invierno en el Este: crónicas de la División Azul.* Barcelona, Luis de Caralt, 1945; HERNÁNDEZ NAVARRO, Antonio José. *Ida y vuelta.* Barcelona, Luis de Caralt, 1946.

[18] GUZMÁN MORA, Jesús. «Representaciones de la división azul en la narrativa española actual (2005-2016)», en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 42 (2019), p. 135.

[19] NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel. *Op. cit.*, p. 91.

[20] Además de los 248 cautivos de la División Azul que regresaron en abril de 1954, en la expedición del *Semíramis* también se embarcaron otros 38 españoles que habían estado en la Unión Soviética por diversos motivos, algunos de ellos «niños de Rusia». Sobre las gestiones gubernamentales para conseguir la liberación, sobre la llegada de los cautivos a España y sobre las últimas repatriaciones véase MORENO JULIÁ, Xavier (2004). *Op. cit.*, pp. 327-344.

[21] Algunos de los libros aparecidos en esos momentos fueron BLANCO, Juan Eugenio. *Rusia no es cuestión de un día... Estampas de la División Azul.* Madrid, Publicaciones Españolas, 1954; POQUET GUARDIOLA,

Cueto *Embajador en el infierno*[22]. A diferencia de las obras de la primera gran etapa de producción literaria divisionaria, en esa fase el componente falangista quedó mucho más desdibujado en favor de una potenciación neta del anticomunismo. El testimonio adoptó un enfoque más introspectivo, siendo recurrente la narración centrada en las penurias sufridas por los últimos cautivos en los campos de prisioneros de la Rusia soviética. Precisamente, ese fue el tema central de un ciclo cinematográfico que, a mediados de la década de 1950, contribuyó a vulgarizar la memoria divisionaria con el estreno de las películas *La Patrulla* (Pedro Lazaga, 1954), *La espera* (Vicente Lluch, 1956) y la más destacable de todas ellas, *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956)[23]. Igualmente y aunque disfrutaron de un apoyo tibio por parte del régimen, en esos momentos y a finales de la década de 1950 fueron constituyéndose las primeras y dispersas Hermandades de la División Azul que, sobre todo desde la escala provincial, promovieron la memoria de los divisionarios[24], en buena parte gracias a sus contactos con pequeñas editoriales marginales de orientación falangista que permitieron contar con una infraestructura para el lanzamiento de libros de memorias, novelas y también reportajes publicados en boletines. En esas publicaciones se vislumbra una intencionalidad de blanqueamiento de la División Azul, rebajando u omitiendo las dimensiones más oscuras de la experiencia divisionaria. Durante el tardofranquismo siguieron apareciendo algunos relatos autobiográficos o novelados sobre la División Azul, una tendencia que no solo se mantendría, sino que se acentuaría, en los años de régimen democrático y especialmente en las primeras décadas del siglo XXI, en los que pese a no encontrar un espacio propio dentro del debate social y cultural por su vinculación a los mecanismos discursivos de legitimación de la dictadura franquista, la literatura divisionaria ha ido encontrando un destacable número de consumidores, fascinados por el componente épico[25].

Joaquín. *4045 días cautivo en Rusia 1943-1954: memorias.* Valencia, HPEDA, 1954; RUIZ AYÚCAR, Ángel. *La Rusia que yo conocí.* Madrid, Ediciones del Movimiento, 1954; PÉREZ EIZAGUIRRE, Ramón. *En el abismo rojo: memorias de un español, once años prisionero en la U.R.S.S.* Madrid, s.n., 1955; CALAVIA BELLOSILLO, Eusebio y ÁLVAREZ, Francisco. *Enterrados en Rusia.* Madrid, Saso, 1956; ROMERO, Emilio. *La paz empieza nunca.* Barcelona, Planeta, 1957; OROQUIETA ARBIOL, Gerardo y GARCÍA SÁNCHEZ, César. *De Leningrado a Odesa.* Barcelona, AHR, 1958.

[22] LUCA DE TENA, Torcuato y PALACIOS CUETO, Teodoro. *Embajador en el infierno: memorias del Capitán Palacios: once años de cautiverio en Rusia.* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1955.

[23] El estreno de esas películas, particularmente de *Embajadores en el infierno*, generó una gran decepción entre buena parte de los excombatientes, que llegaron a manifestar al presidente de la Delegación Nacional de Excombatientes, el general Tomás García Rebull. La cuestión se aborda en ACOSTA LÓPEZ, Alejandro. «Divisionarios y la delegación nacional de excombatientes: de movilizar cultura a lamentar su tratamiento en el cine», en DE LAS HERAS HERRERO, Beatriz y TIBURCIO MORENO, Erika (eds.). *Mirando al siglo XX español desde la cultura popular: fantasía, cuestionamiento y reflejo.* Getafe, Instituto de Cultura y Tecnología-Universidad Carlos III de Madrid, 2023, pp. 53-61. Sobre la División Azul en el cine y una entrevista a José María Forqué, véase ALEGRE, Sergio. «La División Azul en la pantalla. El presente cambia la historia», en *FilmHistoria Online*, n.º 3 (1991), pp. 219-234. Disponible en https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12159

[24] NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel. *Camarada invierno: experiencia y memoria de la División Azul (1941-1945).* Barcelona, Crítica, 2016, pp. 369-386 y ALCALDE, Ángel. *Los excombatientes franquistas (1936-1965).* Zaragoza, PUZ, 2014, pp. 280-291.

[25] POSSI, Valeria. «Memorias incómodas: la División Azul en la literatura española contemporánea», en *Revista de Literatura*, vol. LXXXII, n.º 163 (2020), pp. 277-300. Disponible en https://doi.org/10.3989/revliteratura.2020.01.012

Esos relatos autobiográficos conformaron el «relato divisionario» del que habló Núñez Seixas[26]. El historiador gallego sostiene que, de manera transversal, en el conjunto de esa literatura desde su aparición en los primeros años cuarenta se tendió a elaborar una imagen «amable» y romántica de los combatientes españoles. Esa imagen se construyó recurriendo a una serie de tópicos, tergiversaciones y omisiones, sin faltar también guiños esencialistas, autorrepresentaciones positivizadas e imaginarios sobre la «otredad». En este sentido, uno de los tópicos de la literatura divisionaria fue la de la presentación de los combatientes como soldados indómitos contrapuestos al calculador y más disciplinado combatiente alemán. Por otra parte, en la literatura divisionaria se dibuja un contacto con la población civil rusa muy cercano, rayando en la confraternización, para contraponer la actitud cruel de los ocupantes alemanes a la actitud amigable de los españoles, como auténticos exploradores del alma real del pueblo ruso. En relación a esto, se tendió a sortear lo más posible la cuestión judía y las tendencias más abiertamente fascistas de los divisionarios, que ya no podían ser exhibidas de igual modo después de 1945. Esa literatura también ofrecía un relato heroico de los divisionarios, poniendo énfasis en la camaradería, el sentido del deber y el patriotismo.

Además, los relatos divisionarios tendieron a ser muy crudos y explícitos en la descripción de la violencia y de las fatalidades sufridas en pleno combate. Muchas veces los autores daban detalles sórdidos, exponían las carencias materiales en el frente y en los hospitales o trasladaban la rudeza de la experiencia combatiente señalando los insultos proferidos a los soldados y lo soez del lenguaje cuartelero. Por otra parte, el alistamiento se presentaba en buena parte de los relatos casi como un viaje iniciático de la juventud a la madurez, no carente de desencanto. También se tendía a construir una especie de identidad española victimizada y diferencial, al marcar distancias con los alemanes y sobre todo con los mandos de la Wehrmacht, que habrían tratado a los españoles con desdén. Mediante esos tópicos, se conseguía una presentación de la experiencia divisionaria edulcorada, casi inocente, abnegada y heroica. Una epopeya con escasas conexiones con el nazismo. El «relato divisionario» silenciaba una guerra de exterminio, esto es, omitía episodios turbios como ejecuciones a prisioneros de guerra, las deserciones en las propias filas o los abusos sexuales contra mujeres civiles rusas o judías.

Visiones y representaciones de la División Azul en el cómic

Como se ha ido apuntando, la producción escrita sobre la División Azul ha sido muy abundante. Esa producción ha moldeado un imaginario sobre la División Azul y en buena medida ha determinado las formas de aproximación a ese episodio bélico. Al mismo tiempo, tal y como recuerda Viviane Alary, el cómic es un espacio que, por medio de un trabajo documental y de transposición narrativa, pero también de selección, construye, reproduce o amplifica una memoria social y cultural de la historia[27], tal y como han recordado también numerosos trabajos

[26] NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2022). *Op. cit.*, pp. 98-112.

[27] ALARY, Viviane. «Memoria-historia: el cómic como espacio dialógico», en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic,* n.º 4 (2022), pp. 17-34. Disponible en https://doi.org/10.26754/ojs_neuroptica/neuroptica.2022410011

sobre la representación de la Guerra Civil española y la represión franquista en los cómics[28]. Nuestro propósito es tratar de verificar la hipótesis de partida que señalamos, esto es, ver si la memoria narrativa de la División Azul se ha extendido igualmente a las formas más o menos ficcionalizadas de reconstrucción del pasado, centrando nuestro estudio en el mundo de las viñetas. Creemos que consciente o inconscientemente, los cómics sobre la División Azul se han visto afectados por el «relato divisionario» del que hablaba Núñez Seixas y la aparición en el mundo del cómic de la División Azul ha tendido a dejar a un lado los aspectos que podrían contravenir una visión «limpia» de la experiencia divisionaria. A fin de comprobarlo, exploraremos las representaciones de la División Azul en el mundo del cómic, así como los mensajes que se han vehiculado.

Hazañas Bélicas

En primer lugar, entre los cómics que han representado a la División Azul, tenemos que mencionar la conocida serie de *Hazañas Bélicas*. Esta fue una influyente serie de cuadernos con historietas bélicas breves desarrollada desde 1948 por el historietista barcelonés Guillermo Sánchez Boix (1917-1964), que firmaba como Boixcar, y por otros autores como Alan Doyer, Alex Simmons, Vicente Farrés o Eugenio Sotillos. Muy populares en la España de los años 1950, esas historias se situaban preferentemente en la Segunda Guerra Mundial o en la guerra de Corea[29]. Muchas veces aquellas historietas, aparecidas en una fase muy delicada de las relaciones exteriores españolas, marcadas por los esfuerzos por superar el aislamiento internacional explotando la orientación anticomunista del régimen franquista, no evitaban deshumanizar a los comunistas a la vez que trataban de estimular ideas afines al régimen, como los sentimientos religiosos y el patriotismo[30].

A mediados de los años 1950, coincidiendo con los años de recuperación y revalorización de la División Azul tras la repatriación de los españoles llegados en el *Semíramis*, Boixcar y otros guionistas lanzaron un conjunto de números dispersos que abordaban la División Azul: *El héroe azul*; *Vista, suerte y al toro*; *Sinfonía en rojo y azul*; *El cerco de Leningrado* y el almanaque de 1955. A pesar de que Boixcar había sido combatiente republicano y había estado en un campo de concentración francés, el historietista conllevó los parámetros ideológicos del régimen y, al representar a la División Azul, la trató desde una perspectiva de reconocimiento y heroísmo. Aunque aquellas historias eran por lo general planas, dirigidas a niños y jóvenes, se presentaba bien conscientemente al enemigo soviético como fatalista, apático, sometido a la «miseria moral» del comunismo. En ocasiones, se hacía descansar una gran crueldad en el antagonista, como

[28] *E. gr.* MATLY, Michel. «Dibujando la Guerra Civil. Representación de la Guerra Civil (1936-1939) en los cómics publicados desde 1976», en *Hispania Nova: revista de historia contemporánea*, n.º 13 (2015), pp. 99-125; ALARY, Viviane. «La Guerra Civil española vista desde la historieta», en *Diablotexto Digital*, n.º 1 (2016), pp. 6-28; FREAN HERNÁNDEZ, Óscar y MERLO-MORAT, Philippe (dirs.). *La memoria de la represión franquista en el cómic*. Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2021.

[29] Un estudio detallado sobre *Hazañas Bélicas* en DÍAZ BENÍTEZ, Juan José. «Detalles realistas para una guerra idealizada. Una aproximación a las *Hazañas Bélicas* de Boixcar», en *Historia y Comunicación Social*, n.º 19 (2014), pp. 209-230. Disponible en https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.47293

[30] DÍAZ BENÍTEZ, Juan José. «La Guerra Fría en *Hazañas Bélicas*», en *Tebeosfera*, n.º 21 (2022). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/la_guerra_fria_en_hazanas_belicas.html

representa el capitán Tchaiserev y sus hombres en la historieta *Sinfonía en rojo y azul*: además de cobarde, ese enemigo no respetaba la paz de los muertos, permitía que se registraran los cadáveres para apoderarse de lo que llevaran, pedía rescates en víveres por los prisioneros hechos e incluso perpetraba sádicas torturas, como dejar a los cautivos atados a merced de perros y halcones voraces[31]. Dentro de una lógica maniquea, mientras los antagonistas soviéticos eran revestidos de toda clase de estigmas, a esa imagen demonizada se contraponía la de un español henchido de bravura y dignidad. Por ejemplo, en el número 106 de la segunda época de *Hazañas Bélicas*, titulado *Vista, suerte y al toro*, el argumento incluía la muerte de algunos divisionarios. Uno de esos personajes, José Rodríguez, caía preso en manos del enemigo y, antes de ser ajusticiado, un capitán ruso conocedor de la lengua española intentaba interrogarle sobre los refuerzos en un sector. La respuesta del ficticio divisionario recogía perfectamente la representación de la División Azul que se pretendía difundir. El personaje reponía que: «Usted habla español, pero desconoce a los de mi raza. Si los conociera sabría que un español que esté orgulloso de serlo jamás vende a sus compatriotas. No sé nada de lo que me pregunta, pero, aunque lo supiera, no diría ni pío»[32].

La historieta concluía con la División Azul entrando en combate y provocando un descalabro en las filas del Ejército Rojo. Tras esa acción, unos días más tarde, un grupo de divisionarios se concentraban en una pequeña chabola de madera y allí recordaban a los camaradas caídos. En la última viñeta, un personaje cerraba la historia con una reflexión (FIG. 1).

-LUIS, PEPE Y TANTOS OTROS, ES EL PRECIO DE LA DIGNIDAD, LA HOMBRÍA Y EL VALOR. Y UNA RAZA QUE TIENE HOMBRES COMO ESTOS JAMÁS PUEDE DOBLEGARSE ANTE UNAS DOCTRINAS QUE VAN CONTRA DIOS Y LA PATRIA. ¡GLORIA A NUESTROS CAÍDOS!
FIN

FIG. 1. BOIXCAR. *Hazañas bélicas: Vista, suerte y al toro*. Barcelona, Ediciones Toray, 1954, p. 14.

A todas luces, Boixcar trasladaba a sus jóvenes lectores una imagen positivizada de los divisionarios, una figura en la que se entrelazaban fe, patriotismo y un gran sentido del honor y del sacrificio. En ocasiones, el mensaje sobre los divisionarios cayó en globos que contenían palabras explícitas de encomio. Así, en otra historieta de solamente ocho páginas titulada *El héroe azul*, un maestro de escuela explicaba a sus alumnos la gesta «de un héroe español que perdió la vista luchando en las filas de la heroica División Azul»[33]. La narrativa no dejaba espacio para

[31] BOIXCAR. *Hazañas bélicas: el cerco de Leningrado*. Barcelona, Ediciones Toray, 1955, p. 9.

[32] BOIXCAR. *Hazañas bélicas: Vista, suerte y al toro*. Barcelona, Ediciones Toray, 1954, p. 6.

[33] BOIXCAR. *Hazañas bélicas: El héroe azul*. Barcelona, Ediciones Toray, 1957, p. 1.

cuestionamiento alguno: Boixcar y los demás historietistas responsables de esos números se inclinaron por trasladar a sus jóvenes lectores los mismos valores que potenciaba el régimen nacionalcatólico.

Igualmente, dentro de un contexto dominado por la hegemonía de los católicos políticos y la Iglesia, convertidos desde el fin de la guerra mundial en el principal nervio que sustentaba al régimen[34], las historias de *Hazañas bélicas* también incorporaron puntualmente elementos narrativos con los que señalar un estrecho vínculo entre el soldado español y la fe, en contraposición al «bolchevismo ateo»[35]. En la historieta *El cerco de Leningrado*, tras el derribo de un caza alemán, los soviéticos optan por registrar los cuerpos de los pilotos fallecidos y por dejarlos para servir de alimento a los perros; en contraposición, dos soldados españoles ahuyentan a los perros y se aprestan a dar cristiana sepultura a los pilotos alemanes. Este tipo de referencias guardaban concomitancias con el «relato divisionario» construido por la literatura autobiográfica de veteranos de la División Azul, en la que uno de los elementos recurrentes, especialmente en la producción de la década de 1950, fueron las referencias a las prácticas religiosas en el frente, la fe como motor o la carga de objetos religiosos (FIG. 2).

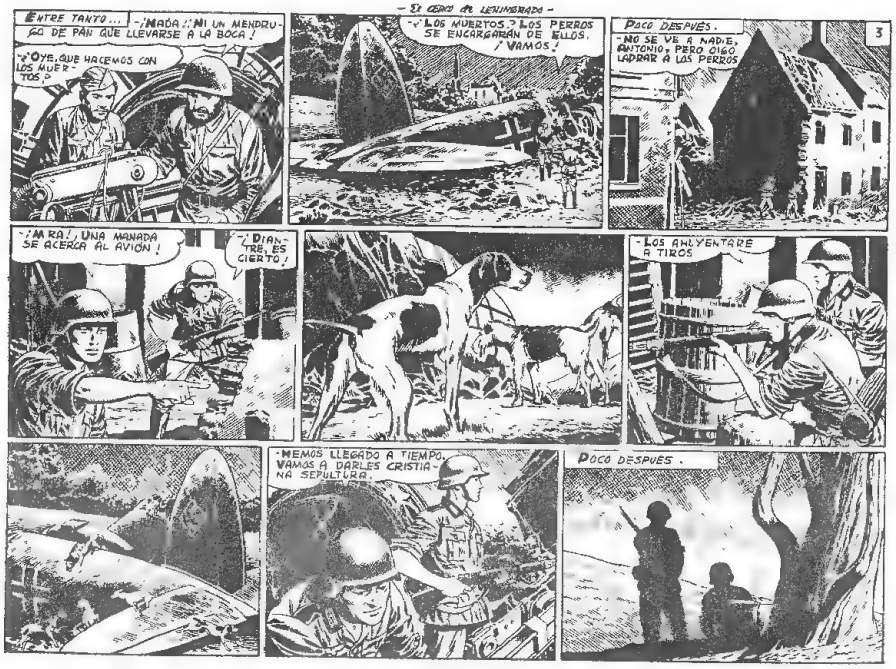

- EL CERCO DE LENINGRADO -
ENTRE TANTO...
-¡MADRE!¡NI UN MENDRUGO DE PAN QUE LLEVARSE A LA BOCA!
-¿OYE, QUE HACEMOS CON LOS MUERTOS?
-¿LOS MUERTOS? LOS PERROS SE ENCARGARÁN DE ELLOS. ¡VAMOS!
POCO DESPUÉS.
-NO SE VE A NADIE, ANTONIO, PERO OIGO LADRAR A LOS PERROS
3
-¡MIRA!¡UNA MANADA SE ACERCA AL AVIÓN!
-¡DIANTRE, ES CIERTO!
-LOS AHUYENTARÉ A TIROS
-MEMOS LLEGADO A TIEMPO. VAMOS A DARLES CRISTIANA SEPULTURA.
POCO DESPUÉS.

FIG. 2. BOIXCAR. *Hazañas bélicas: el cerco de Leningrado*. Barcelona, Ediciones Toray, 1955, p. 3.

Por otra parte, en ninguna de las historietas de *Hazañas bélicas* sobre la División Azul se había referencia alguna a la espinosa cuestión judía, pero sí se pueden observar otros préstamos respecto al «relato divisionario» en lo tocante a la relación de los soldados españoles con la

[34] En relación al papel de los católicos políticos dentro del régimen franquista, siguen siendo irrebatibles en sus grandes líneas interpretativas TUSELL, Javier. *Franco y los católicos: la política interior española entre 1945 y 1957*. Madrid, Alianza, 1984.

[35] Seguimos careciendo de un estudio que analice la recepción de la División Azul en las esferas del mundo católico y, especialmente, el enganche de jóvenes de Acción Católica en esa unidad de voluntarios. Algunas publicaciones como *Ya* o la revista *Ecclesia* incorporaron reportajes entusiastas sobre la División Azul sobre todo en 1941, si bien pronto la cuestión quedó en un plano muy discreto o desapareció de sus páginas.

población civil rusa. Más particularmente, en las historietas aparecen algunas mujeres civiles de los territorios ocupados a las que los divisionarios cortejaban, como el caso del personaje de Vera Sovinski en la historieta titulada *Sinfonía en rojo y azul*. A través de ese personaje, se vehiculaba un comportamiento de los soldados españoles con la población rusa como ejemplar, humano y confraternizador (FIG. 3).

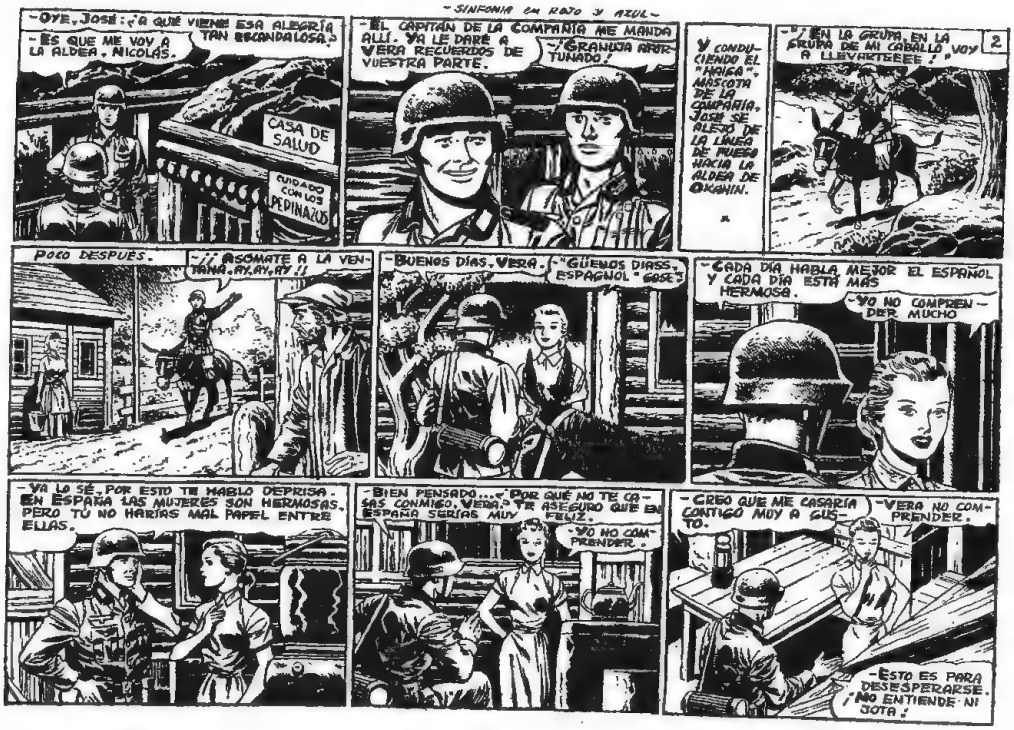

SINFONIA EN ROJO Y AZUL
-OYE, JOSÉ: ¿A QUÉ VIENE ESA ALEGRÍA TAN ESCANDALOSA?
-ES QUE ME VOY A LA ALDEA, NICOLÁS.
CASA DE SALUD
FUNDADO CON LOS PEDINAZOS
-EL CAPITÁN DE LA COMPAÑÍA ME MANDA ALLÍ. YA LE DARÉ A VERA RECUERDOS DE VUESTRA PARTE.
-¡GRANUJA AFORTUNADO!
Y CONDUCIENDO EL "MAICA", MASCOTA DE LA COMPAÑÍA, JOSÉ SE ALEJÓ DE LA LÍNEA DE FUEGO HACIA LA ALDEA DE OKANIN.
-¡EN LA GRUTA, EN LA FRUTA DE MI CABALLO VOY A LLEVARTEEEE!
2
POCO DESPUÉS.
-¡ASOMATE A LA VENTANA, AY, AY, AY!
-BUENOS DÍAS, VERA.
-¡BUENOS DIASS, ESPAGNOL "GOSE"!
-CADA DÍA HABLA MEJOR EL ESPAÑOL Y CADA DÍA ESTÁ MÁS HERMOSA.
-YO NO COMPRENDER MUCHO
-YA LO SÉ. POR ESTO TE HABLO DESPRISA. EN ESPAÑA LAS MUJERES SON HERMOSAS. PERO TÚ NO HARÍAS MAL PAPEL ENTRE ELLAS.
-BIEN PENSADO... ¿POR QUÉ NO TE CASAS CONMIGO, VERA? TE ASEGURO QUE EN ESPAÑA SERÍAS MUY FELIZ.
-YO NO COMPRENDER.
-CREO QUE ME CASARÍA CONTIGO MUY A GUSTO.
-VERA NO COMPRENDER.
-ESTO ES PARA DESESPERARSE. ¡NO ENTIENDE NI JOTA!

FIG. 3. BOIXCAR. *Hazañas bélicas: Sinfonía en rojo y azul*. Barcelona, Ediciones Toray, 1954, p. 2.

La División Azul en los cómics del siglo XXI

Hazañas bélicas supuso la inclusión de la temática divisionaria en el cómic de época franquista, aunque fuera de una manera muy esporádica y en un contexto de oportunidad marcado por un pico en la producción de literatura divisionaria. La narrativa de *Hazañas bélicas* reproducía algunas de las ideas más características del «relato divisionario» y ofrecía una visión encomiástica de los voluntarios. Pero, ¿ese tratamiento ha cambiado en el cómic posterior a la Transición? El mundo de la viñeta española apenas prestó atención a la División Azul hasta entrado el siglo XXI cuando, en el marco de una mayor producción de novela gráfica española de temática histórica, han aparecido tres propuestas sobre la División Azul muy sugestivas. En primer lugar, dentro de ese corpus historietístico, debemos señalar el cómic *División Azul* del gallego Fran Jaraba (2013), un autor con una muy dilatada trayectoria en el mundo de la viñeta y uno de los impulsores de la revista *Xofre*, una de las primeras revistas de cómic editadas en Galicia. En segundo lugar, en 2020 se publicó la novela gráfica *Hasta Nóvgorod: crónica de un divisionario* del historietista manchego Víctor Barba, otro ilustrador precoz y muy activo con incursiones tanto en el campo de la pintura, el diseño, el dibujo, la docencia o el cómic. Finalmente, en 2021 se publicó *1941: Voljov* (2021), un cómic elaborado por el guionista Daniel Ortega del Pozo

dentro de una iniciativa editorial concreta, al llevar episodios de la Historia de España al mundo de la novela gráfica[36].

En los tres casos, se trata de relatos maduros y crudos, con un gran realismo en el apartado visual y en la representación de la violencia de la guerra. El primero de ellos constituye un auténtico *thriller* de espionaje. Santi, un comunista cuyo padre había sido fusilado, decide alistarse en la División Azul para acometer una trascendental misión: hacer llegar a las autoridades soviéticas unos negativos con fotografías de los planos de una bomba atómica en desarrollo, dentro del Proyecto Uranio (a saber, el plan nazi para desarrollar un arma atómica). *Hasta Nóvgorod*, sin embargo, es una adaptación libre de uno de los muchos relatos autobiográficos de antiguos divisionarios. Tal vez la singularidad es que se basa en el relato de Teodoro Recuero Pérez, un hijo bregado en la dura vida del campo extremeño, huérfano de madre y alistado en el Partido Comunista antes de afiliarse a Falange para salvar la vida[37]. Teodoro Recuero se alistó en la Legión y luego en la División Azul para intentar escapar de la precariedad económica. Por último, *1941: Voljov* pone el foco en el avance de los voluntarios españoles hacia Leningrado y el cruce del río Vóljov, dentro de una historia que descansa sobre todo en el apartado militar.

Aunque se trata de tres cómics con tramas distintas, y por bien que la novela de Fran Jaraba plantea una visión de la División Azul más crítica, es posible analizar sus elementos narrativos en conjunto. *Grosso modo* hay que decir que los tres relatos ofrecen por omisión una visión algo condescendiente con la División Azul, sorteando o minimizando los aspectos más siniestros de la actuación española en Rusia e incluso rebajando a la mínima presencia el componente ideológico falangista en los personajes. De hecho, en dos de esos tres relatos contemporáneos, el protagonismo recae en dos personajes con un pasado o un vínculo republicano, a pesar de que los antiguos republicanos no supusieron el grupo más representativo en el contingente de voluntarios en Rusia. Además, los tres cómics tienen deudas y préstamos respecto a algunos tópicos del «relato divisionario» que se ha ido reproduciendo en el conjunto de la producción de ficción y, en este caso, en el cómic.

En relación a episodios de la experiencia combatiente que se omiten, tal y como hacía el «relato divisionario» que señaló Xosé Manoel Núñez Seixas, se puede constatar que no hay una aproximación a episodios de represión, de terror, de abuso o de exterminio de población civil. En este aspecto, solamente la novela gráfica de Daniel Ortega, que recurre a hacer descansar parte del dramatismo de la obra en la descripción de la ruina provocada por la guerra, introduce algunas referencias veladas a acciones de pillaje: así, *ad exemplum*, mediante el empleo de eufemismos, se alude a ese tipo de acciones como medio para obtener alimento e igualmente se alude a un combustible para las hogueras que, en realidad, eran puertas y ventanas de las casas espoliadas de la población ocupada o huida. Con todo, más allá de esas discretas referencias, no se han

[36] Conviene parar atención en el hecho que dos de las tres novelas gráficas contemporáneas sobre la División Azul están editadas por la editorial Cascaborra, un proyecto impulsado por Julián Olivares y que se reivindica como un proyecto nacido para cubrir el vacío de cómics que aborden la historia de España, con especial interés por los hechos de armas. La intención anunciada por la editorial es la de lanzar novelas gráficas sobre la historia militar de España que combine el rigor histórico con una intencionalidad didáctica. Véase la entrevista hecha a Julián Olivares por Javier Yuste: https://hrmediciones.com/index.php/blog-rei/89-bibliografia/209-entrevista-a-julian-olivares-responsable-de-la-editorial-cascaborra-j-yuste

[37] RECUERO, Teodoro. *Hasta Nóvgorod: crónica de un viaje*. Sevilla, West Indies Publishing Company, 2017.

incorporado reflexiones o imágenes sobre la violencia ejercida contra la población civil por parte de los divisionarios. Es cierto que la violencia contra civiles que practicaron los soldados españoles fue menos sistemática y menos brutal que la ejercida por los ocupantes alemanes, pero también se produjeron episodios de pillaje y de represión por parte de los españoles en los territorios ocupados, sobre todo en represalia por acciones de complicidad con partisanos[38].

El acercamiento a la División Azul en el cómic español del siglo XXI también ha ido dando escasa presencia, de la misma manera que el «relato divisionario», al ajusticiamiento de oficiales enemigos y a la ejecución de prisioneros de guerra. La ejecución inmediata de comisarios políticos del Ejército Rojo era practicada de manera sistemática, al existir instrucciones expresas en ese aspecto emitidas por el Alto Mando de la Wehrmacht y que debían seguir todas las unidades que participaron en la Operación Barbarroja hasta el verano de 1942[39]. Al margen de las ejecuciones contra esos elementos, que la literatura divisionaria tendía a identificar como los capataces que hacían chasquear sus látigos contra una masa amorfa e impersonal de *ruskis* sometidos al comunismo y poco motivados[40], la División Azul también quebrantó las convenciones relativas al trato de prisioneros puntualmente y ejecutó prisioneros cuando estos podían limitar la libertad de movimientos de las fuerzas propias, tal y como muchos oficiales y antiguos legionarios habían hecho en la guerra de Marruecos contra las cabilas rifeñas[41]. La ejecución de prisioneros no dejaba indiferente a los implicados y era una manifestación más de la brutalización de la guerra y de las pasiones vengativas de algunos divisionarios. A pesar que la ejecución de prisioneros se produjo en prácticamente todos los Ejércitos y frentes de la contienda mundial, recordar esos episodios sin duda manchaba la idea de honor y de guerra caballeresca que procuró trasladar la literatura divisionaria, por lo que la opción por la que se inclinaron la mayoría de textos al menos hasta la década de 1990 fue omitirlos[42]. Las diferentes novelas gráficas sobre la División Azul, a pesar de su vocación por construir una narración madura y cruda sobre el tema, parecen haber heredado del «relato divisionario» ese silencio. Solamente el guionista Fran Jaraba, en su novela gráfica *División Azul*, alude a la ejecución de prisioneros a través de las palabras de un oficial que dice que «la Sexta no hace prisioneros»[43]. Por otra parte, en las novelas gráficas la cuestión de las deserciones en el seno de la División Azul queda también invisibilizada, a pesar que se llegaron a dictar veintiuna sentencias de muerte por deserción, de las que se ejecutaron catorce. De la misma manera, las novelas gráficas tampoco reflexionan sobre la cuestión de los abusos sexuales a mujeres de los territorios ocupados.

De entre todas las facetas y ramificaciones de la campaña de la División Azul, la cuestión probablemente más compleja de abordar para los autores de novelas gráficas es la referente al trato a la población judía. Como señala Xosé Manoel Núñez Seixas, el falangismo compartía con otros movimientos fascistas y de derecha reaccionarios un antisemitismo genérico que, frecuentemente, se entremezclaba con el rechazo al comunismo y a la masonería. El discurso

[38] NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2016). *Op. cit.*, pp. 289-290.

[39] NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2006). *Op. cit.*, p. 697.

[40] NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2016). *Op. cit.*, pp. 226-227.

[41] *Ibid.*, p. 231.

[42] *Ibid.*, p. 232.

[43] JARABA, Fran. *División Azul.* S.l., Cascaborra Ediciones, 2013, p. 45.

nacionalsocialista sobre el judaísmo permeabilizó el pensamiento falangista, pero jamás se convirtió en un pilar doctrinal central, sino más bien un *logos* accesorio con una deuda más estrecha con el pensamiento católico-tradicionalista que con el discurso nacionalsocialista y con una capacidad de incidencia en la sociedad muy limitada[44]. Algunas memorias de divisionarios publicadas en la década de 1940 incorporaron descripciones del contacto con los judíos durante el avance de la División Azul e hicieron una serie de comentarios hirientes y cargados de prejuicios. Ese antisemitismo, con todo, era más un antisemitismo retórico que no la derivación de una elaborada formulación de corte racial-biológico. No obstante, tras la derrota de las potencias fascistas en la Segunda Guerra Mundial, la literatura mnemónica de excombatientes se vio frente a la necesidad de marcar distancias con la Alemania nazi y con cualquier idea de posible colaboración española en la *Shoah*, por lo que los diferentes autores elaboraron un discurso performativo, aceptado con cierta frecuencia, según el cual los divisionarios españoles protegieron en más de una ocasión a judíos de los abusos alemanes. Ciertamente los efectivos de la División Azul entraron en contacto con población judía de manera temprana, desde su larga marcha a pie a través de Polonia y Lituania en agosto y septiembre de 1941. También fueron testigos de la aplicación de las políticas de segregación y desplazamiento forzoso contra población judía en ciudades como Grodno (actual Hrodna)[45]. De acuerdo a los testimonios de diferentes judíos que entraron en contacto con los españoles en esa ciudad, el trato dispensado por los españoles a los judíos fue cordial, humano y relajado. Incluso, contamos con algún testimonio que habla de pequeños incidentes esporádicos entre soldados españoles y alemanes por esta cuestión, pero no tuvieron más importancia. De hecho, parecen haber sido más frecuentes los choques entre soldados italianos y alemanes por esa razón.

En las novelas gráficas sobre la División Azul la cuestión judía a duras penas aparece. Con todo, en la novela gráfica *Hasta Nóvgorod* de Víctor Barba se incorpora escuetamente esa cuestión con una representación benevolente de los españoles. En el cómic, en la ciudad lituana de Vilna, el protagonista, Teodoro Recuero, es testigo de una agresión a un joven judío por parte de un colaboracionista lituano que lleva un brazalete con la esvástica. Al presenciarlo, la rabia se adueña de Recuero, quien se indigna y se pregunta «en qué berenjenal nos hemos metido». La escena termina, como se puede observar en FIG. 4, con una viñeta en la que aparece una estrella de David en el suelo y una cartela que dice «hasta pasados unos años no llegaríamos a saberlo».

[44] NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel. «¿Testigos o encubridores? La División Azul y el holocausto de los judíos europeos: entre historia y memoria», en *Historia y Política*, n.º 26 (2011), p. 260.
[45] NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2016). *Op. cit.*, pp. 303-304.

EN LA CIUDAD CONVIVEN LITUANOS, POLACOS, JUDÍOS, RUSOS Y ALEMANES.
CADA GRUPO ODIA A LOS DEMÁS, AUNQUE TODOS TIENEN BUENAS RELACIONES CON LOS ESPAÑOLES.
¡?!
Y SERÁ EN VILNA, DONDE EMPECEMOS A VER LA SITUACIÓN DE FORMA DIFERENTE
¡ANIMATE DECUERO!
¡GUAPAAA!
¡LA MADRE QUE TE PARIÓ!
¿QUÉ HACES, TEODORO?
CREO QUE VOY A TENER QUE PARTIRLE LA CARA A ESE LITUANO.
¡VÁMONOS, QUE HAY QUE APROVECHAR EL DÍA.
DÉJALO Y NO PERDAMOS EL TIEMPO.
YA TENDRÁS OCASIÓN DE PEGAR TODO LO QUE QUIERAS CUANDO LLEGUEMOS AL FRENTE.
¿SABES, PACHECO?
ESTÁ BIEN.
CADA DÍA TENGO MENOS CLARO EN QUÉ BERENJENAL NOS HEMOS METIDO.
HASTA PASADOS UNOS AÑOS NO LLEGARÍAMOS A SABERLO.

FIG. 4. BARBA, Víctor. *Hasta Nóvgorod: crónicas de un divisionario*. Barcelona, Norma Editorial, 2020, pp. 120-121.

De esa manera, la narración de Víctor Barba se adhiere a un discurso exculpatorio de la División Azul que cuestiona cualquier conocimiento o cualquier implicación de los soldados españoles en las políticas que condujeron al Holocausto judío. En este aspecto se puede advertir el éxito de la literatura divisionaria a la hora de disociar en el imaginario colectivo a los efectivos de la División Azul respecto a la *Shoah*. A pesar que los testimonios apuntan a que la actitud de los efectivos españoles fue más benévola que la de otros grupos nacionales, entre los divisionarios también se manifestaron expresiones de odio antisemita que, aunque no fueron mayoritarias, sí se dieron entre los elementos más radicalizados del contingente. De la misma manera, entre los divisionarios se extendieron rumores sobre los judíos y las precauciones que habían de tomarse en relación a ellos. Incluso se hizo usual practicar el coito con mujeres judías en la calle a fin de evitar entrar a solas con ellas en un domicilio[46]. Muchas veces la actitud de los españoles fue distante e impasible al ser testigos del sometimiento de los judíos a trabajos forzosos, a normas de control e identificación, abusos físicos, etc. Las novelas gráficas publicadas en el primer cuarto del siglo XXI, por lo tanto, bien han pasado por alto la cuestión judía o bien, como apuntamos, caen en el blanqueamiento de la División Azul en ese punto.

Contemplando ese corpus de novelas gráficas, observamos que hay otros elementos del «relato divisionario» que se reproducen con fuerza. Entre ellos, podemos destacar la cuestión de la confraternización con la población civil. En muchos de los libros de memorias de veteranos de la División Azul, existió una intencionalidad ostensible de retratar al combatiente español como un soldado no solamente honroso y abnegado en la misión comprometida, sino como un ser

[46] NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2011). *Op. cit.*, p. 272.

humano genuino y *charmant*. Esa idea se reproduce con insistencia en la literatura de temática divisionaria, con el propósito de fortalecer el retrato positivo del combatiente: muchos pasajes de esas obras describen comportamientos amigables, gestos de cercanía con la población, colaboración con las familias campesinas, intercambio de productos, etc. El retrato tendía a presentar a los españoles como ángeles en mitad del infierno de la guerra, siempre llevados por una actitud generosa hacia los ancianos, mujeres y niños de los pueblos que cruzaban[47]. En relación a esto, uno de los tópicos de la literatura divisionaria, indesligable de las concepciones de género y de la idea de masculinidad de los veteranos de guerra, fue el del enamoramiento entre el divisionario y las «pañenkas», palabra de origen polaco para referirse a «chica» y que los divisionarios hicieron extensiva a todas las rusas[48]. A pesar de las instrucciones que trataban de disuadir a los combatientes del contacto con mujeres rusas, muchos excombatientes recordaban en sus memorias relaciones circunstanciales y gestos de galantería y «donjuanismo» hacia las mujeres rusas[49], con los que trataban de subrayar su hombría, a pesar que la mayoría de divisionarios encontraron a las mujeres rusas alejadas de su ideal de belleza femenina[50]. Ese *leitmotiv* de la literatura divisionaria, que ya se recogía en *Hazañas bélicas* tal y como se ha apuntado, vuelve a aparecer en *Hasta Nóvgorod*, en la que en una viñeta aparece un puñado de divisionarios dirigiendo piropos a chicas lituanas de extracción urbana (FIG. 5).

EN LA CIUDAD CONVIVEN LITUANOS, POLACOS, JUDÍOS, RUSOS Y ALEMANES
CADA GRUPO ODIA A LOS DEMÁS, AUNQUE TODOS TIENEN BUENAS RELACIONES CON LOS ESPAÑOLES
¡ANÍMATE RECUERO!
¡GUAPAAA!
¡OLÉ, AHÍ, LAS MUJERES BONITAS!

FIG. 5. BARBA, Víctor. *Hasta Nóvgorod: crónicas de un divisionario*. Barcelona, Norma Editorial, 2020, p. 120.

[47] NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2006). *Op. cit.*, p. 717.

[48] También se recogen en la literatura divisionaria graciosos episodios de acercamiento a mujeres alemanas. Un ejemplo en SALVADOR, Tomás. *División 250*. Barcelona, Ediciones G.P., 1971, pp. 72-74.

[49] RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis. *De héroes e indeseables: la División Azul*. Madrid, Espasa, 2007, pp. 92-96.

[50] Las mujeres de extracción urbana y clase media acostumbraban a generar una mejor impresión a los divisionarios que las mujeres campesinas, con las que muchos autores eran crueles en sus descripciones. NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2016). *Op. cit.*, pp. 278-283.

Por otra parte, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, para blanquear su participación en una unidad de la Wehrmacht, la narrativa divisionaria se encontró con la necesidad de establecer y recalcar diferencias entre los soldados alemanes y los oriundos de España. Por un lado, muchas veces las memorias de excombatientes evocaban con nostalgia la belleza de los paisajes de Alemania y rememoraban con un halo de admiración la organización de los alemanes y la superioridad de su armamento. *División Azul* evoca en este sentido el asombro de los divisionarios ante la belleza de los campos alemanes o al probar armas como la ametralladora MG-34 durante su fase de instrucción en el campamento de Grafenwöhr[51].

Junto a esas remembranzas cargadas de reconocimiento hacia aspectos como la tecnología armamentística de fabricación alemana o la corrección de la mayoría de los soldados, la literatura divisionaria también reprodujo un acusado «tipismo», es decir, una representación estereotipada del español. Los españoles aparecían representados como hombres de carácter meridional, alegre y bromista, con una psicología colectiva desemblante respecto a la de otros pueblos con los que entraban en contacto y muy significativamente respecto a la de los propios alemanes. Frente a un español aguerrido y de temperamento ardiente, los alemanes aparecían como un contrapunto rígido y estricto[52]. Esa necesidad de trazar una línea entre los españoles y los alemanes se hizo especialmente acuciante después de 1945, un momento en el que esa dicotomía se convirtió en un recurso defensivo para desvincularse de las atrocidades cometidas por el III *Reich*, atribuyéndolas y explicándolas en base al frío carácter alemán, con el que los españoles no tenían nada que ver. Además, para remarcar las diferencias entre alemanes y españoles, los diferentes autores enfatizaron la idea de presuntos abusos por parte de los oficiales alemanes hasta convertirla en uno de los más repetidos tópicos del «relato divisionario». Hacer hincapié en el desdén con el que los voluntarios españoles eran tratados, era una manera de representarse prácticamente como unas víctimas más de los alemanes. Además, la literatura de temática divisionaria también enfatizó que los voluntarios habían ido al frente oriental no para apoyar con las armas al régimen de Adolf Hitler, sino estrictamente para combatir al comunismo y derrocar el sistema soviético, que sojuzgaba al pueblo ruso y amenazaba al conjunto de la humanidad. Este poso discursivo también ha llegado al mundo de la viñeta. En la novela gráfica *División Azul* se hace una referencia a la idea del desdén alemán hacia los españoles por su carácter anárquico: Jaraba introduce una pelea entre soldados españoles que es observada por dos soldados alemanes que, entre risas, hacen consideraciones sobre la tendencia de los españoles al comportamiento ruidoso y cainita. Por el contrario, *Hasta Nóvgorod* y *1941: Voljov* deslizan esa cuestión en mucho menor grado y, de hecho, son dos obras menos atentas a la relación del grupo español con otros colectivos nacionales.

En lo que sí coinciden las tres obras que analizamos es en el gusto por recrearse en la dureza de la vida en el frente y en los combates, siguiendo la influencia del «relato divisionario» y de lo que se ha venido a llamar «tremendismo realista»[53], así como en la plasmación de unos fuertes sentimientos de camaradería y de solidaridad combatiente que dibujan una auténtica

[51] JARABA, Fran. *Op. cit.*, p. 32.

[52] NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2005). *Op. cit.*, pp. 105-109.

[53] RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Literatura fascista española*. Vol. I, Madrid, Akal, 1986, pp. 556-565.

«comunidad del frente» (*Frontgemeinschaft*)[54]. Estas cuestiones representan elementos nodales del «relato divisionario» y aparecen en prácticamente cada uno de los textos publicados por los veteranos de la campaña. Las viñetas de las obras de Jaraba, Barba y Ortega, siempre con un trazo claro que refuerza el dramatismo y la espectacularidad, aparecen plagadas de violencia, contenido bélico, detonaciones y dinamismo. Todas las narraciones gráficas incorporan además el azote del frío y la dureza del paisaje invernal ruso: el medio hostil era también un motivo recurrente del «relato divisionario», que reforzaba el componente dramático de la narración y enfatizaba las dificultades experimentadas por los voluntarios[55]. La novela gráfica de Víctor Barba también añade referencias a las dificultades provocadas por el deshielo, como los problemas para avanzar sobre un terreno lleno de fango o la expansión de enfermedades por la descomposición de los cadáveres que, habiendo quedado sepultados bajo la nieve, salían a la luz con el deshielo[56]. Víctor Barba también enfatiza las penurias de los combatientes haciendo alusión a las ampollas y demás heridas en los pies de los voluntarios durante el recorrido de 900 kilómetros hasta Vitebsk[57].

A modo de conclusión

La novela gráfica se ha convertido en uno de los soportes más atractivos para la divulgación histórica. Durante el primer cuarto del siglo XXI se ha experimentado un incremento notable de esta expresión narrativa y artística centrada en la recuperación de episodios del pasado de España, con una especial atención a la memoria democrática del siglo XX español[58]. Dentro de esta tendencia hacia una Historia anamnética en el cómic español, como se ha señalado, entre 2013 y 2021 se han publicado hasta tres novelas gráficas que han propuesto un acercamiento riguroso y maduro a la campaña de la División Española de Voluntarios durante la Segunda Guerra Mundial. Este tipo de productos ha encontrado además un nicho de lectores amplio, pues *División Azul* de Fran Jaraba volvió a reeditarse en 2020 y, en 2023, una campaña de *crowfunding* consiguió la publicación de una nueva novela gráfica de temática divisionaria, *Infierno Azul*, de Paco Asenjo, que ha venido seguida por el lanzamiento de su segundo tomo en 2024.

En todos los casos, los diferentes guionistas han demostrado haber llevado a cabo una concienzuda labor de documentación, aproximándose a la producción historiográfica sobre la División Azul, así como a la literatura mnemónica de los antiguos combatientes. Dentro de su vocación divulgativa, las diferentes ediciones han incorporado anexos documentales para orientar al lector

[54] La idea del hermanamiento en el combate y los lazos de solidaridad masculina entre los soldados es lo que la historiadora Joanna Bourke conceptualiza como *male bonding*. BOURKE, Joanna. *Sed de sangre: historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 2008, pp. 21-49.

[55] *E. gr.* SALVADOR, Tomás. *Op. cit.*, pp. 261-264.

[56] BARBA, Víctor. *Hasta Nóvgorod: crónicas de un divisionario*. Barcelona, Norma Editorial, 2020, p. 132.

[57] *Ibid.*, p. 90.

[58] VARILLAS, Rubén. «La novela gráfica española y la memoria recuperada», en SCARSELLA, Alessandro, DARICI, Katiuscia y FAVARO, Alice. *Historieta o cómic. Biografía de la narración gráfica en España*. Venecia, Edizioni Ca'Foscari, 2017, pp. 103-122; CRÉMAUX-BOUCHE, David. «Huellas de la memoria y memorias de la huella: la representación del exilio republicano en la novela gráfica española», en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, n.º 4 (2022), pp. 59-76. Disponible en https://doi.org/10.26754/ojs_neuroptica/neuroptica.2022410014

interesado y aportarle información suplementaria[59]. Con todo, como hemos tratado de analizar en este artículo y tal y como creemos haber estado en posición de poder demostrar, las aproximaciones a la División Azul en el mundo de la viñeta se han dejado arrastrar por una serie de ideas e imágenes que conforman el imaginario construido y fijado por la literatura de temática divisionaria. Como se ha señalado, las obras de los veteranos de la campaña en el frente del Este se encontraron frente a una necesidad de justificar la participación armada en apoyo del Ejército alemán y blanquear su actuación. Especialmente después de 1945, ante la desvelación al mundo de las atrocidades cometidas en nombre del III Reich, los excombatientes tuvieron que construir un relato exculpatorio y potenciaron la idea de una guerra «limpia», en la que los españoles se habían desmarcado de los crímenes perpetrados por los soldados alemanes. Con cada obra aparecida, como si fuera un goteo, se fue cimentando un «relato divisionario» con una serie de tópicos recurrentes.

La recuperación de la memoria de la División Azul en el mundo del cómic se ha hecho influenciada por ese relato. Los diferentes acercamientos ponen énfasis en las acciones puramente bélicas, en los lazos de camaradería masculina y en el comportamiento algo anárquico pero amistoso y noble de los soldados españoles. No obstante, hay facetas más oscuras de la campaña de la División Azul, documentadas y probadas por la historiografía profesional, que aparecen muy disimuladas cuando no son directamente omitidas en las diferentes novelas gráficas analizadas. Más allá de la implicación española en acciones de violencia contra la población civil inocente o la frialdad al ser espectadores de situaciones de injusticia y abuso, los cómics han tendido a diluir la politización de una parte importante del contingente en sentido falangista y pronazi. Las diferentes historias han tendido a evitar aspectos controvertidos y, en relación a ello, se ha descartado la representación del divisionario como un soldado políticamente fanatizado, priorizando la presentación del lado humano de los combatientes y la búsqueda de un mensaje conciliatorio y de denuncia de las guerras. En este sentido, en *División Azul* de Fran Jaraba hay una página en el que un personaje, Rafa, llega a preguntarse qué es lo que diferencia a falangistas y comunistas cuando tienen «un mismo sentido de la justicia social y del reparto de la riqueza»[60]. Igualmente, en ese mismo cómic, cuando muere un combatiente llamado Floriano García, el protagonista Santi se pregunta qué es lo que nos hace estar en un bando o en otro y que quizá nada tenga sentido[61]. En *Hasta Nóvgorod*, también Víctor Barba incluye una reflexión final apoyada en el efectismo de doce viñetas dramáticas con cadáveres de combatientes. Sobre estas viñetas, se puede leer «¿Qué idea puede justificar algo así?» (FIG. 6). En una entrevista en 2021, el propio autor reconoció que quería que el mensaje que subyaciera a lo largo de toda su novela gráfica fuera «esencialmente antibelicista»[62].

[59] *E. gr.* BARBA, Víctor. *Op. cit.*, pp. 145-166.

[60] JARABA, Fran. *Op. cit.*, p. 37.

[61] *Ibid.*, p. 60.

[62] Véase la entrevista de Manchacómic a Víctor Barba, minuto 18:35. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=8oGxxYd4IZA

FIG. 6. BARBA, Víctor. *Hasta Nóvgorod: crónicas de un divisionario*. Barcelona, Norma Editorial, 2020, p. 139.

A diferencia del optimismo y la exaltación marcial que trasladaban las historietas juveniles de *Hazañas bélicas*, los acercamientos más recientes han preferido un cuestionamiento de la guerra. Los protagonistas de las diferentes narraciones, enmarcados en un viaje que tiene mucho de autoexploratorio, ven desmoronarse su conjunto de convicciones ante los horrores de la guerra. En una entrevista, el propio Fran Jaraba dijo de su obra que era «una aventura personal, con un tono filosófico y humanista, abordando temas políticos, pero sin ser una glorificación ni una demonización de la División Azul»[63]. En cierta manera, dentro de una reflexión general sobre la futilidad de las guerras, los divisionarios han sido representados en las diferentes historias como unas víctimas más del magma de odios y violencia que sufrió una generación entera de españoles. El hecho que los protagonistas de dos de los relatos gráficos contemporáneos tuvieran un pasado republicano también parece querer ir en la dirección de diluir la frontera de la identidad política dicotómica, envolviendo a los dos bandos de la contienda civil en un mismo manto de tragedia.

Esa representación habla mucho de la manera que tiene la sociedad española del siglo XXI de acercarse a la quiebra civil producida en los años 1930 y continuada en las décadas posteriores. Desde el proceso democratizador de la década de 1970, como han apuntado numerosos trabajos, se ha propiciado una relación entre la sociedad española y los episodios traumáticos de su pasado reciente fundamentada, en expresión del politólogo Vicenç Navarro, «en la confusión entre

[63] Entrevista a Fran Jaraba, pódcast *Cara a cara #203*, minuto 11:24. Disponible en https://www.pontevedraviva.com/cultura/67142/podcast-libros-fran-jaraba-division-azul-pontevedraviva-/?lang=es

amnistía y amnesia»[64], con el fin de conciliar e incluso equiparar a los responsables de la violencia y a sus víctimas[65], apelando a menudo «al aprendizaje propiciado por la experiencia beligerante»[66]. En este sentido, como apunta Ivan Jablonka, «la historieta es reveladora de una sociedad, de sus representaciones, de sus fantasmas, de su memoria»[67]. La cuestión nos invita a una reflexión colectiva sobre cuán difícil resulta aún confrontar la memoria histórica del país y reconocer y reflejar, sin equidistancia ni blanqueamiento, el pasado reciente español. De una manera o de otra, el «relato divisionario», que podemos entender como el producto de la autopercepción y la reconstrucción de la memoria por parte de antiguos combatientes, ha impregnado a unas novelas gráficas que, si bien han abierto camino hacia una aproximación rigurosa y didáctica a la experiencia de voluntariado armado español en la Segunda Guerra Mundial junto a las fuerzas del Eje, aún no han incorporado aspectos de esa experiencia. Estos podrían considerarse demasiado volterianos o rupturistas con la memoria democrática hegemónica, que propugna por encima de todo la equidistancia y la búsqueda de aprendizaje para no repetir los horrores. Sin embargo, esos horrores y los abusos perpetrados por unos sujetos históricos con unas motivaciones que siempre deben explicarse, además de responder al conocimiento historiográfico actual, deben incorporarse al relato divulgado en los cómics para contribuir a una relación de la sociedad española con su pasado, propia de una sociedad plenamente adulta y democrática.

Bibliografía

ACOSTA LÓPEZ, Alejandro. «Divisionarios y la delegación nacional de excombatientes: de movilizar cultura a lamentar su tratamiento en el cine», en DE LAS HERAS HERRERO, Beatriz y TIBURCIO MORENO, Erika (eds.). *Mirando al siglo XX español desde la cultura popular: fantasía, cuestionamiento y reflejo*. Getafe, Instituto de Cultura y Tecnología-Universidad Carlos III de Madrid, 2023, pp. 49-67.

ALARY, Viviane. «La Guerra Civil española vista desde la historieta», en *Diablotexto Digital*, n.º 1 (2016), pp. 6-28. Disponible en https://doi.org/10.7203/diablotexto.1.8911

—«Memoria-historia: el cómic como espacio dialógico», en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, n.º 4 (2022), pp. 17-34. Disponible en https://doi.org/10.26754/ojs_neuroptica/neuroptica.2022410011

ALCALDE, Ángel. *Los excombatientes franquistas (1936-1965)*. Zaragoza, PUZ, 2014.

ALEGRE, Sergio. «La División Azul en la pantalla. El presente cambia la historia», en *FilmHistoria Online*, n.º 3 (1991), pp. 219-234. Disponible en https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12159

BARBA, Víctor. *Hasta Nóvgorod: crónicas de un divisionario*. Barcelona, Norma Editorial, 2020.

BARRACHINA JUAN, Eduardo. *La batalla del lago Ilmen. División Azul*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.

[64] NAVARRO, Vicenç. *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*. Barcelona, Anagrama, 2002, p. 25.

[65] *Ibid.*, pp. 208-214.

[66] GARCÍA DE LAS HERAS GONZÁLEZ, Mariano. «La impunidad de la dictadura franquista: notas sobre la represión y la memoria histórica en la España democrática», en *Reflexión Política*, n.º 43 (2019), p. 38.

[67] JABLONKA, Ivan. «Histoire et bande dessinée», en *Dossier les formes de la recherche*, 18 noviembre 2014. Disponible en https://laviedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee.html

BLANCO, Juan Eugenio. *Rusia no es cuestión de un día… Estampas de la División Azul.* Madrid, Publicaciones Españolas, 1954.

BOIXCAR. *Hazañas bélicas: Sinfonía en rojo y azul.* Barcelona, Ediciones Toray, 1954.

BOIXCAR. *Hazañas bélicas: Vista, suerte y al toro.* Barcelona, Ediciones Toray, 1954.

BOIXCAR. *Hazañas bélicas: el cerco de Leningrado.* Barcelona, Ediciones Toray, 1955.

BOIXCAR. *Hazañas bélicas: El héroe azul.* Barcelona, Ediciones Toray, 1957.

BOURKE, Joanna. *Sed de sangre: historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX.* Barcelona, Crítica, 2008.

CABALLERO JURADO, Carlos. *La División Azul, de 1941 a la actualidad: historia completa de los voluntarios españoles de Hitler.* Madrid, La Esfera de los Libros, 2019.

CALAVIA BELLOSILLO, Eusebio y ÁLVAREZ, Francisco. *Enterrados en Rusia.* Madrid, Saso, 1956.

CRESPO, Alberto. De las memorias de un combatiente sentimental. Madrid, Haz, 1945.

CRÉMAUX-BOUCHE, David. «Huellas de la memoria y memorias de la huella: la representación del exilio republicano en la novela gráfica española», en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, n.º 4 (2022), pp. 59-76. Disponible en https://doi.org/10.26754/ojs_neuroptica/neuroptica.2022410014

DÍAZ BENÍTEZ, Juan José. «Detalles realistas para una guerra idealizada. Una aproximación a las *Hazañas Bélicas* de Boixcar», en *Historia y Comunicación Social*, n.º 19 (2014), pp. 209-230. Disponible en https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.47293

—«La Guerra Fría en *Hazañas Bélicas*», en *Tebeosfera*, n.º 21 (2022). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/la_guerra_fria_en_hazanas_belicas.html

EGIDO LEÓN, Ángeles. «Franco y la Segunda Guerra Mundial. Una neutralidad comprometida», en *Ayer: revista de historia contemporánea*, vol. 1, n.º 57 (2005), pp. 103-124. Disponible en https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/view/egido-franco-y-la-segunda-guerra-mundial

EIROA SAN FRANCISCO, Matilde. «Fuentes oficiosas sobre la División Azul en el frente ruso», en *Jábega*, n.º 75 (1995), pp. 79-87.

ERRANDO VILLAR, Enrique. *Campaña de invierno: División Azul.* Madrid, Parosa, 1943.

FREAN HERNÁNDEZ, Óscar y MERLO-MORAT, Philippe (dirs.). *La memoria de la represión franquista en el cómic.* Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2021.

GARCÍA-ALIX, Conrado. *La prensa española ante la Segunda Guerra Mundial.* Madrid, Editora Nacional, 1974.

GARCÍA DE LAS HERAS GONZÁLEZ, Mariano. «La impunidad de la dictadura franquista: notas sobre la represión y la memoria histórica en la España democrática», en *Reflexión Política*, vol. 21, n.º 43 (2019), pp. 36-48. Disponible en https://doi.org/10.29375/01240781.3707

GARCÍA DÍAZ, Miguel Ángel. *Ángeles en el frente del Este: las enfermeras de la División Azul (1941-1944).* Autoedición, 2022.

GÓMEZ TELLO, José Luis. *Canción de invierno en el Este: crónicas de la División Azul.* Barcelona, Luis de Caralt, 1945.

GONZÁLEZ MARTÍN, Francisco Javier. *La España de la Segunda Guerra Mundial y de la División Azul. Análisis historiográfico y bibliográfico, 1941-2016.* Madrid, Editorial Y, 2017.

GUZMÁN MORA, Jesús. «Representaciones de la división azul en la narrativa española actual (2005-2016)», en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 42 (2019), pp. 133-149. Disponible en https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/10003/1/0210-8178_42_133.pdf

HERNÁNDEZ NAVARRO. Antonio José. *Ida y vuelta*. Barcelona, Luis de Caralt, 1946.

JARABA, Fran. *División Azul*. S.l., Cascaborra Ediciones, 2013.

JIMÉNEZ Y MALO DE MOLINA, Víctor José. *De España a Rusia: 5.000 kms. con la División Azul*. Madrid, Mediterráneo, 1943.

MATLY, Michel. «Dibujando la Guerra Civil. Representación de la Guerra Civil (1936-1939) en los cómics publicados desde 1976», en *Hispania Nova: revista de historia contemporánea*, n.º 13 (2015), pp. 99-125. Disponible en https://e-revistas.uc3m.es/index.php/hispnov/article/view/2397

MORENO JULIÁ, Xavier. *La División Azul: sangre española en Rusia, 1941-1945*. Barcelona, Crítica, 2004.

—*Legión Azul y Segunda Guerra Mundial: hundimiento hispano-alemán en el frente del Este, 1943-1944*. Madrid, Actas, 2014.

NAVARRO, Vicenç. *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*. Barcelona, Anagrama, 2002.

NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel. «Los vencedores vencidos: la peculiar memoria de la División Azul, 1945-2005», en *Pasado y Memoria*, n.º 4 (2005), pp. 83-113. Disponible en https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5546#vpreview

—«¿Eran los rusos culpables? Imágenes del enemigo y políticas de ocupación de la División Azul en el frente del Este, 1941-1944», en *Hispania: revista de historia contemporánea*, vol. 66, n.º 223 (2006), pp. 695-750. Disponible en https://doi.org/10.3989/hispania.2006.v66.i223.19

—«¿Testigos o encubridores? La División Azul y el holocausto de los judíos europeos: entre historia y memoria», en *Historia y Política*, n.º 26 (2011), pp. 259-290. Disponible en https://recyt.fecyt.es/index.php/Hyp/article/view/41335

—«Falangismo, nacionalsocialismo y el mito de Hitler en España (1931-1945)», en *Revista de Estudios Políticos*, n.º 169 (2015), pp. 13-43. Disponible en https://doi.org/10.18042/cepc/rep.169.01

—*Camarada invierno: experiencia y memoria de la División Azul (1941-1945)*. Barcelona, Crítica, 2016.

OROQUIETA ARBIOL, Gerardo y GARCÍA SÁNCHEZ, César. *De Leningrado a Odesa*. Barcelona, AHR, 1958.

ORTEGA DEL POZO, Daniel. *1941: Voljov*. S.l., Cascaborra Ediciones, 2021.

PAYNE, Stanley. *Franco y Hitler: España, Alemania, la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2008.

PÉREZ EIZAGUIRRE, Ramón. *En el abismo rojo: memorias de un español, once años prisionero en la U.R.S.S.* Madrid, s.n., 1955.

POQUET GUARDIOLA, Joaquín. *4045 días cautivo en Rusia 1943-1954: memorias*. Valencia, HPEDA, 1954.

POSSI, Valeria. «Memorias incómodas: la División Azul en la literatura española contemporánea», en *Revista de Literatura*, vol. LXXXII, n.º 163 (2020), pp. 277-300. Disponible en https://doi.org/10.3989/revliteratura.2020.01.012

POYATO GALÁN, Juan Manuel. *Bajo el fuego y sobre el hielo: la sanidad en la campaña de la División Azul*. Madrid, Actas, 2015.

RECUERO, Teodoro. *Hasta Nóvgorod: crónica de un viaje*. Sevilla, West Indies Publishing Company, 2017.

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis. *De héroes e indeseables: la División Azul*. Madrid, Espasa, 2007.

—«La contribución de la División Española de Voluntarios a la invasión de la URSS», en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 34 (2012), pp. 91-118. Disponible en https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2012.v34.40065

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Literatura fascista española*. Vol. I. Madrid, Akal, 1986.

ROMERO, Emilio. *La paz empieza nunca*. Barcelona, Planeta, 1957.

ROMERO SALVADÓ, Francisco José. *España, 1914-1918: entre la guerra y la revolución*. Barcelona, Crítica, 2002.

RUIZ AYÚCAR, Ángel. *La Rusia que yo conocí*. Madrid, Ediciones del Movimiento, 1954.

SALVADOR, Tomás. *División 250*. Barcelona, Ediciones G.P., 1971.

TUSELL, Javier. *Franco y los católicos: la política interior española entre 1945 y 1957*. Madrid, Alianza, 1984.

—*Franco, España y la II Guerra Mundial: entre el eje y la neutralidad*. Madrid, Temas de Hoy, 1995.

VARILLAS, Rubén. «La novela gráfica española y la memoria recuperada», en SCARSELLA, Alessandro, DARICI, Katiuscia y FAVARO, Alice. *Historieta o cómic. Biografía de la narración gráfica en España*. Venecia, Edizioni Ca'Foscari, 2017, pp. 103-122.

Cosas para recordar, un proyecto para el estudio de la Historia de España a través de las memorias familiares partiendo del cómic *Regreso al Edén* de Paco Roca

Cosas para recordar, *a project for the study of Spanish History through familiy memories based on the comic* Regreso al Edén *by Paco Roca*

MÓNICA MORA PÉREZ

IES Alonso Quijano

Mónica Mora Pérez es licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Valencia, licenciada en Antropología Social y Cultural por la UNED y máster en Cómic y Educación por la Universidad de Valencia. Actualmente cursa estudios de máster en Investigación Antropológica y sus Aplicaciones en la UNED. Ejerce como profesora de Geografía e Historia en el sistema educativo público madrileño. Ha desarrollado numerosas experiencias didácticas basadas en la utilización del cómic en el aula, recogidas en un blog divulgativo. También ha presentado comunicaciones en cursos y congresos de didáctica de la Geografía organizados por la AGE y colaborado con artículos sobre cómic en la revista digital *ViñetArte*.

Fecha de recepción: 27 de junio de 2024

Fecha de aceptación definitiva: 24 de noviembre de 2024

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2614

Resumen

Presentamos la experiencia sobre el uso didáctico del cómic *Regreso al Edén* de Paco Roca, desarrollada por el Departamento de Geografía e Historia del IES Alonso Quijano (2020-2024). En esta obra, el autor organiza la narración en torno a la conservación de una fotografía, objeto que abre el campo a la reconstrucción de la historia familiar. El análisis del cómic revela la aportación de Paco Roca al tratamiento de las memorias familiares bajo el franquismo. El cómic sirve a los alumnos como fuente histórica y es un modelo para realizar trabajos de investigación a partir de la elección de un objeto familiar, que les permita anudar la memoria transmitida con el conocimiento aportado por el estudio académico de la Historia.

Palabras clave: didáctica, franquismo, cultura material, memoria familiar, historia de las mujeres.

Abstract

We describe our experience using Paco Roca's comic book *Back to Eden* for educational purposes. This initiative was developed by the Department of Geography and History of the IES Alonso Quijano (2020-2024). In this work, the author organizes the narrative around the conservation of a photograph, an object that makes it possible to reconstruct family history. The comic's analysis reveals Paco Roca's contribution to how family memories were handled under Franco's regime. The comic serves the students as a historical source and acts a model for research projects, based on the selection of family items, enabling them to connect the knowledge gained from academic study of history with all the recollections passed down.

Keywords: didactics, Francoism, material culture, family memory, women's history.

Cita bibliográfica

MORA PÉREZ, Mónica. «Cosas para recordar, un proyecto para el estudio de la Historia de España a través de las memorias familiares partiendo del cómic *Regreso al Edén* de Paco Roca», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 23 (2024), pp. 61-84.

Introducción

Para Marina Garcés, el papel de los maestros es «ofrecer miradas que enlacen el tiempo de los vivos con el de quienes han existido antes y con el de quienes están en camino [...] de tal manera que puedan pensarse unos a otros»[1]. Paco Roca, en las primeras páginas de su *Regreso al Edén,* nos dice que «No somos nada sin un pasado»[2] porque nos sabemos breves, necesitamos sentirnos parte de algo más grande y antiguo, y confiar en perdurar en la memoria de los que vendrán después.

Cuando estudiamos en clase los hechos del pasado, difícilmente encontramos el modo en que las vidas de nuestros adolescentes puedan pensarse con relación a los otros y construir ese lazo necesario con las vidas anteriores. Las nuestras y las suyas son vidas comunes y los protagonistas de los libros de historia son, a menudo, personajes muy lejanos cuyos actos parecen no tocarnos. Para poder construir una ciudadanía democrática necesitamos que nuestros jóvenes accedan al relato de nuestra historia reciente elaborado por la historiografía, pero también que puedan pensar los relatos recibidos u ocultados por sus propias comunidades de memoria[3].

A la pregunta que escuchamos en el aula «¿por qué estudiar Historia?», pueden responder las voces de quienes se ven cerca de ser destruidos, «que mi nombre no se borre en la historia»[4]. Los movimientos memorialistas y una parte importante de la creación cultural reciente recogen ese grito. Desde el curso 2020-2021 en el Departamento de Geografía e Historia del IES Alonso Quijano, proponemos a nuestros alumnos de bachillerato un trabajo sobre *Regreso al Edén* como fuente histórica y una investigación sobre sus memorias familiares, a partir de la elección de un objeto de cultura material. Nuestras hipótesis son que el cómic llevado a las aulas se convierte en un recurso cultural que activa otro modo de leer la historia reciente y que la investigación a partir de los objetos facilita la entrada al trabajo de recuperación de las memorias familiares. *Regreso al Edén* es una obra especialmente apropiada para el estudio del franquismo y, a la vez, proporciona un modelo de indagación a partir de un objeto, que los estudiantes pueden replicar en sus propios proyectos de investigación. Nuestros objetivos son que los alumnos aprendan a analizar el cómic con la metodología aplicada a las fuentes históricas, que identifiquen y expliquen los aspectos del franquismo que aparecen en la obra relacionándolos con lo estudiado en clase y que diseñen y ejecuten un proyecto de investigación en su historia familiar a partir de un objeto. Para ello, en el inicio de curso se dedica una sesión para presentar el proyecto. Los alumnos disponen de fichas de trabajo y de ejemplos de trabajos ya realizados. Durante el curso se tutoriza de forma individual a los alumnos para que desarrollen su trabajo y cuando se estudia el tema del franquismo en el aula se procura ilustrar con presentaciones de los trabajos realizados.

[1] GARCÉS, Marina. *Escuela de aprendices*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020, p. 153.

[2] ROCA, Paco. *Regreso al Edén*. Bilbao, Astiberri, 2020, p. 10.

[3] ÁLVAREZ, José Ignacio. *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista.* Barcelona, Anthropos Editorial, 2007, p. 53.

[4] Carta de despedida a su madre de Julia Conesa Conesa, agosto de 1939. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Las_Trece_Rosas

Estado de la cuestión: las fuentes historiográficas, el cómic como recurso narrativo y su potencial didáctico

Paco Roca publica *Regreso al Edén* en 2020. La obra se inscribe en una doble cadena temporal: la de la evolución del cómic español contemporáneo sobre la Guerra Civil y el franquismo y la de la obra personal del artista y su trabajo sobre la memoria. El trabajo de los autores de cómic surge en un contexto de cambios que la sociedad española experimenta en su relación con el pasado reciente y entra en interlocución con los aportes de las nuevas corrientes historiográficas. Como señala Eduardo Hernández:

> Los cambios en la historiografía sobre el franquismo comienzan a finales de los años noventa y suponen una renovación de un ámbito que durante las primeras décadas de la democracia se había movido todavía en un enfoque marcado por la historia económica y de las élites políticas[5].

El mismo autor señala, como fruto de esta renovación, los trabajos sobre la represión y la violencia política, el nuevo interés por la vida cotidiana en cárceles y campos de concentración y la emergencia de mujeres y niños como sujetos sociales escasamente representados con anterioridad[6]. La historiografía sobre la guerra civil y el franquismo es fecunda en la ampliación de los temas y sujetos de estudio, pero también en la reflexión epistemológica y metodológica. Desde la obra seminal de Fraser, *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros*[7], que incluye las aportaciones de la historia oral, entra en el intenso debate planteado por la cuestión de la memoria histórica[8] y se abre a nuevos campos de estudio como el giro biográfico, el avance de los estudios feministas y la cultura material[9]. Veremos que esta renovación historiográfica va a coincidir en temas y enfoques con la evolución reciente del cómic.

El cómic sobre la guerra civil y el franquismo, desde el precursor *Un largo silencio* de Miguel Gallardo, ve aparecer todo un corpus de historietas de la memoria y de la posmemoria de enorme vigor. Las modalidades del sujeto de la narración son muy variadas: obras autobiográficas, autores que hacen suya la memoria de los padres (*El arte de volar* de Altarriba y Kim) o de los abuelos, mediadores ficcionales (*Los surcos del azar*, Paco Roca) o narradores impersonales (*36-39, Malos Tiempos* de Carlos Giménez). Los autores exploran diferentes fórmulas narrativas y

[5] CANO, Eduardo. *La mémoire du franquisme dans le roman graphique*. Neuilly, Éditions Atlande, 2020, p. 18.

[6] *Ibid.*, p.18-20.

[7] FRASER, Ronald. *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros*. Barcelona, Crítica, 1979.

[8] ARÓSTEGUI, Julio. «Retos de la memoria y trabajos de la historia», en *Pasado y memoria*, n.º 3, (2004), pp. 5-58.

[9] ROMERO, Tatiana. «Historiar lo inmaterial... ¿y si juntamos las fuentes? Experiencia interdisciplinar con fuentes históricas y arqueológicas en el taller "huellas materiales e inmateriales de las violencias sexuadas en la guerra civil española"», en MUÑOZ, Ángela y DEL MORAL, Marta. (eds.) *Cultura material e historia de las mujeres*. Granada, Comares, 2020, p. 241.

gráficas capaces de dar cuenta del trauma del exilio interior[10] o de «la vida ordinaria y lo pequeño cotidiano», como en *La casa* de Paco Roca[11].

En la trayectoria personal de Paco Roca, el interés por la memoria está presente desde sus obras primeras: *El juego lúgubre* y *El faro*. La reflexión sobre la memoria y su pérdida en los últimos años de la vida es el tema principal de *Arrugas*, Premio Nacional de Cómic en 2008. Desde 2010, Paco Roca se centra en la vida de los españoles durante la posguerra en *El ángel de la retirada* y *El invierno del dibujante*. Con *Los surcos del azar* recupera la memoria de los republicanos españoles que, formando parte de *La Nueve*, liberarán París. Finalmente, en *La Casa* Roca afronta el duelo por la muerte de su padre acometiendo un notable trabajo sobre los lazos familiares, la memoria y el tiempo. El camino que sigue este autor desde la utilización de la guerra civil como escenario de sus ficciones, y la recuperación de episodios históricos poco conocidos, hasta profundizar en el modo en que el franquismo modeló las vidas cotidianas de la gente común es coherente con la evolución de la narrativa gráfica española, un medio cada vez más maduro para abordar las complejidades de la memoria histórica.

Sin embargo, como señala Cano[12], esta memoria seguía siendo mayoritariamente masculina. El protagonista es el padre que recuerda o no, el exiliado, el héroe, el sujeto del trauma. Salvo valiosas excepciones (*Cuerda de presas*), esa es la tónica hasta que uno de los más aclamados autores, Antonio Altarriba, decide dar la vuelta al tapiz tejido en el relato sobre su padre, en *El Arte de Volar*, para mostrarnos la otra cara de la historia familiar, la de su madre, escribiendo *El Ala Rota*. La importancia de este giro reside en la posibilidad de lectura contrastada de la misma realidad desde las experiencias muy diferentes de los hombres y mujeres que la sufrieron. Elena Masarah se acerca al análisis comparado de estas obras en su abordaje de temas como la sexualidad o la maternidad[13].

El acto de poner la mirada en la memoria de las mujeres durante la guerra y el franquismo abre un nuevo espacio de conocimiento que había sido doblemente silenciado. En este nuevo contexto, Ana Penyas va a poder escribir *Estamos todas bien* (Premio Nacional de Cómic de 2018). La escucha de la autora de los recuerdos de sus dos abuelas, Maruja y Herminia, nos permite ver la crudeza de la vida de las mujeres ancianas enhebrando los achaques, la soledad y las relaciones familiares. Asimismo, ilumina las huellas que vivir en el franquismo ha dejado en sus historias y lo que han logrado hacer con ellas.

Cuando en 2020 se publica *Regreso al Edén*, la historieta española de la memoria viene de una década en que «se ha mantenido consistente en su recuperación de las experiencias del pasado de las personas comunes, presentando una visión de la historia para la que el conjunto de todos los ciudadanos importa, principio fundamental para la construcción de una memoria

[10] ALARY, Viviane. «La Guerra Civil española vista desde la historieta», en *Diablotexto Digital*, n.º 1 (2016), p. 20.

[11] PÉREZ, Pepo. «Reseña de "La casa" de Paco Roca», en *CuCo: Cuadernos De cómic*, n.º 5 (2015), p. 147.

[12] CANO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 210.

[13] MASARAH, Elena. «La memoria de las mujeres en el cómic contemporáneo», en FERNÁNDEZ, David (coord.) *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic.* S.l., Desfiladero, 2019, pp. 60-61.

democrática»[14]. Con esta obra, señala Álvaro Pons, Paco Roca cierra «una inesperada trilogía de la memoria: la memoria personal, la memoria colectiva y el fin de la memoria, las tres bases esenciales de la construcción de lo humano»[15]. De entre «eones de no existencia»[16], emerge la vida de su madre, Antonia. Una mujer analfabeta y pobre, perteneciente al colectivo de los vencidos, a la que hasta la memoria de esa derrota le es arrebatada. El rescate de esa única vida común permite iluminar toda una época.

El cómic español contemporáneo ha construido una nueva narrativa sobre la guerra civil y el franquismo. Se revela, además, como un instrumento extraordinario de divulgación cultural y reflexión ciudadana y como un recurso didáctico de primer orden. Para Hernández Cano, algunas de estas obras:

> nos dan una idea de la complejidad con que se ha abordado la memoria del pasado en la historieta para adultos a lo largo de toda la democracia, hasta convertirla en uno de los espacios de creación cultural más significativos en su reflexión sobre la memoria histórica. Una característica que ha convertido la historieta en un medio cada vez más valorado como herramienta docente para apoyar la formación histórica del estudiantado, pero también como campo de investigación para la historia de la cultura española[17].

La potencia del cómic para la recuperación social de la memoria histórica quedó de manifiesto cuando, en la primavera de 2022, la Diputación de Valencia y la Universidad de Valencia organizaron la exposición «*Regreso al Edén* de Paco Roca, un viaje a la Valencia de posguerra». En el catálogo que se editó sobre la misma, diversos autores profundizan en los aspectos históricos presentes en el cómic. En la exposición, numerosos documentos y objetos de la época acompañan y entran en diálogo con las viñetas de la obra.

La utilización del cómic como recurso didáctico, si bien está presente desde los inicios del medio, encuentra en las últimas décadas en España un desarrollo notable. En el campo de la didáctica de la historia supone un hito la publicación en 2019 del volumen coordinado por David F. de Arriba, *Memoria y Viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic*[18]. En el ámbito de la formación docente, se imparte desde 2020 el máster en Cómic y Educación de la Universidad de Valencia. El estudio de las historias de la gente común es una corriente fecunda dentro de la historiografía renovada. Indagar en el impacto que los acontecimientos generales, ya sean económicos, políticos o culturales ejercen sobre las vidas de personas concretas y cómo esas vidas se forjan en relación con su tiempo tiene un valor didáctico muy potente. Permite a los alumnos entenderse como parte de un relato colectivo. *Regreso al Edén* logra mostrar la relación entre la pequeña y la gran historia insertando en el relato de la vida de Antonia referencias a la situación

[14] CANO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 237.

[15] PONS, Álvaro. «L'època de Paco Roca», en AZKÁRRAGA TESTOR, José María, MACDIEGO, SERRANO SERRANO, María José y PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto (coords.). *Catálogo.* Regreso al Edén *de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*. Valencia, Universitat de València, 2022, p. 215.

[16] ROCA, Paco. *Op. cit.*, p. 5.

[17] CANO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 18.

[18] FERNÁNDEZ, David. (coord.) *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic.* S.l., Desfiladero, 2019.

de la España de su tiempo. Es una verdadera «descripción densa» de una época, de una cultura, que pueden ser comprendidas mejor a través del observatorio que proporciona una vida personal[19].

Propuesta didáctica «Cosas para recordar»

Lo que nos cuenta Regreso al Edén. Justificación de la propuesta

En *Regreso al Edén*, a partir de la pérdida y recuperación de una fotografía familiar especialmente apreciada, el autor recompone la historia de la vida de una mujer, Antonia, que crece en el barrio de Ruzafa, en Valencia, en la posguerra española, y de los miembros de su familia y las relaciones entre ellos. Se trata de una familia humilde, el padre y un hermano son excombatientes republicanos, trabajadores manuales con ingresos precarios. Otros hermanos exploran distintos modos de supervivencia, que incluyen trabajos marginales y la emigración. Las mujeres, analfabetas, se sujetan a los modelos impuestos por el franquismo como amas de casa o los transgreden sufriendo exclusión por ello. A lo largo del relato, vemos cómo los miembros de la familia se separan o fallecen y como Antonia llega a la vida adulta y construye una vida familiar propia, inspirada siempre por un pasado idealizado de felicidad representado en la fotografía, a la que se aferra hasta el final de su vida.

La pandemia de la COVID-19 supuso tanto la pérdida de muchos ancianos como la ruptura en el contacto social y afectó especialmente a niños y adolescentes. En nuestro departamento ya teníamos la conciencia de la importancia de la transmisión directa de las memorias familiares como experiencia de vida y oportunidad didáctica. Pero la sensación de urgencia durante y tras el confinamiento fue el punto de partida para lanzar un trabajo sistemático de investigación, que coincidió en el tiempo con la publicación de *Regreso al Edén*.

Regreso al Edén es un relato alternativo a la historia del franquismo que estudian los alumnos de 2.º Bachillerato. La protagonista es una mujer pobre y pertenece al grupo de los vencidos en la Guerra Civil. Se trata de un estudio de vida que permite abordar un buen número de contenidos ausentes del currículo. Además, al poner como punto de partida en la indagación sobre la memoria familiar una fotografía, permite el estudio del papel de la cultura material como fuente histórica para los grupos con escasa representación en las fuentes escritas. Finalmente, supone la oportunidad de que los alumnos descubran el lenguaje del cómic como un medio privilegiado para la reflexión sobre la historia y la memoria, por su carácter de arte secuencial y sus recursos específicos de síntesis. El proyecto comprende dos partes: la lectura del cómic como fuente para el estudio del franquismo y el trabajo de reconstrucción y puesta en contexto de las historias familiares de los alumnos, a partir de un objeto de su elección.

Primera parte de la propuesta didáctica: el cómic como fuente histórica

[19] BURDIEL, Isabel y FOSTER, Roy. *La historia biográfica en Europa: nuevas perspectivas*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, p.10.

Nuestros alumnos, en la primera parte de su trabajo, deben acercarse al cómic como fuente histórica: identificar aquellas referencias que corresponden a la materia estudiada en clase y descubrir otros campos que quedan silenciados en la historia escolar y que el cómic revela. Al hacerlo van a descubrir cómo utiliza el autor los recursos propios del lenguaje del cómic, con su específico «poder de mostración y narración»[20]. ¿Como lo hace el autor? Él mismo nos señala su interés en introducir en la obra «pausas didácticas», que explican elementos relevantes de la época[21].

El franquismo se estudia siguiendo el currículo de Historia de España de 2.º de Bachillerato:

> La dictadura franquista (1939-1975):
>
> El franquismo: aproximación al marco conceptual de los sistemas totalitarios y autoritarios: fascismo, nazismo y comunismo en Europa. Fundamentos ideológicos del régimen franquista. Institucionalización del régimen. Relaciones internacionales y etapas políticas y económicas.
>
> Transformaciones sociales.
>
> La represión, el exilio y los movimientos de protesta contra la dictadura. La cultura durante el Franquismo en España y en el exilio.
>
> Identificación de los retos, logros, dificultades y resistencias del fin de la dictadura[22].

Relacionar el relato con lo estudiado de forma teórica y aprender a leer una obra de ficción para tomarla como fuente histórica requiere un cierto acompañamiento. Por eso les planteamos a los alumnos tres ejercicios que van aumentando en nivel de complejidad. Primero, la identificación de hechos históricos citados en la obra, que deben conectar con los hechos y periodos estudiados. Después, la localización de elementos y términos concretos que se les indican para que los encuentren en el comic. Finalmente, la sugerencia de que investiguen diversos temas de la vida en la posguerra, que aparecen en *Regreso al Edén*. Esta parte requiere un análisis más profundo del cómic, selección de información y viñetas relevantes y una síntesis argumentada de la información recogida. La ficha que se entrega a los alumnos es esta (TABLA 1):

[20] ALARY, Viviane. *Op. cit.*, p. 23.

[21] CLAUDIO, Esther. «Las dinámicas de la memoria en *Regreso al Edén*, *La casa* y *El tesoro del Cisne Negro* de Paco Roca», en *CuCo: Cuadernos De cómic*, n.º 15 (2020), p. 123.

[22] Decreto 64/2022, de 20 de julio, del Consejo de Gobierno, por el que se establecen para la Comunidad de Madrid la ordenación y el currículo del Bachillerato BOCM n.º 176 de martes 26 de julio de 2022. Vicepresidencia, Consejería de Educación y Universidades de la Comunidad de Madrid p. 219. Disponible en https://site.educa.madrid.org/ies.calderondelabar.madrid//wp-content/uploads/ies.calderondelabar.madrid/2024/03/Decreto-64-2022-Curriculum-de-Bachillerato.pdf

REGRESO AL EDÉN Vas a entrar en el relato de una vida, que nos permite también conocer un tiempo de la historia. Mientras lees el cómic, toma notas sobre estos aspectos que van a ir apareciendo. Puedes citar las páginas o viñetas donde encuentres las referencias y comentar la información que identifiques.
EL FRANQUISMO
Hechos históricos mencionados en la obra
Localiza estos elementos de la Guerra civil y el franquismo que aparecen en el cómic y explica la información que aportan: excombatientes republicanos; bombardeos y refugios; «democracia orgánica»; papel de la Iglesia (nacionalcatolicismo); racionamiento y mercado negro; denominaciones como «rojos», «Glorioso Alzamiento», «Cruzada»...
LA VIDA EN LA POSGUERRA
La demografía: estructura de las familias, natalidad, mortalidad, morbilidad. Las relaciones familiares
Los espacios de la vida: las viviendas, el barrio
Obtener lo necesario en la posguerra: alimentos, intercambios
Describe algún objeto cotidiano que te haya llamado la atención
Los oficios que aparecen y la clase social a la que pertenecen los personajes
La situación de la mujer: actividades marcadas por el género, posición social, modelos de mujer, sexualidad (noviazgo, matrimonio, maternidad), el cuerpo y la apariencia.
Los espacios y las actividades del ocio: cine, playa, iglesia, feria...
El paso del tiempo en la historia familiar: cambios importantes en la vida. Relación de esos cambios con los cambios en la Historia.
Educación, cultura popular, relatos y noticias
Al leer la historia de Antonia vas a conocer cómo se forma su modo de ver el mundo. Señala algo que te haya llamado la atención en lo que dicen o hacen los personajes.
¿Qué preguntas o reflexiones te ha planteado la lectura del cómic? ¿Qué relación puedes establecer entre la historia, la memoria y el olvido?

TABLA 1. Ficha de trabajo de clase. Elaboración propia.

Temas de interés historiográfico presentes en la obra

Las mujeres en la posguerra

Como hemos visto, una de las grandes aportaciones de la obra de Paco Roca es la recuperación de la memoria de la posguerra desde el punto de vista de las mujeres. Siguiendo a Antonia en la recuperación de la memoria de su madre a través de la fotografía, los lectores pueden acceder a los espacios de su vida cotidiana, que es historiográficamente el territorio de reconstrucción de la historia de las mujeres. En *Regreso al Edén* vamos a ver de cerca el troquelado de las mujeres que realiza el franquismo. Un régimen estructuralmente patriarcal, en que «los cuerpos femeninos desempeñaron un papel central en el imaginario político y el control de la moral, y los cuerpos de las mujeres pasaron a convertirse en una herramienta esencial del biopoder del régimen para conseguir sus fines totalitarios»[23]. Las mujeres de las que la niña Antonia puede aprender se dividen entre quienes asumen el modelo de ama de casa, madre y esposa impuesto por el régimen, o quienes lo trasgreden y pagan por ello (Amparín, la hermana descarriada). La figura de su madre tendrá un papel determinante en la formación de la identidad de Antonia porque es su memoria la que Antonia vincula a la fotografía como objeto preservado, perdido y recuperado. En esta viñeta (FIG. 1), ambas mujeres adoptan la misma posición, pero invertida. En el espacio del recuerdo enmarcado por el bocadillo, la madre es joven. En el presente, la hija es

anciana. El rostro borrado de la madre es una metáfora de toda una generación de mujeres arrojadas al olvido. La historia que nos cuenta el cómic es la de la recuperación de su memoria.

FIG. 1. ROCA, Paco. *Regreso al Edén*. Bilbao, Astiberri, 2020, p. 28.

[23] AGUADO, Ana y VERDUGO, Vicenta. «La postguerra franquista en femení: dones, fam i repressió», en *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*. Valencia, Universitat de València, 2022, p. 127.

La presentación a lo largo del cómic de los distintos miembros de la familia, las relaciones de dominación, rebeldía, alianza que se establecen entre ellos y las prácticas familiares que se muestran (realquilar habitaciones en la casa familiar, sancionar determinadas conductas sexuales, normalizar el maltrato) permiten inferir los ideales de la familia impuestos por el franquismo y el sufrimiento que suponen para mujeres y niños. Los cambios que se dan en la posición familiar de las mujeres quedan de manifiesto al contrastar el modelo de la familia de origen de Antonia con lo que se nos muestra de la familia que ella construye de adulta, correspondiente a una etapa diferente del franquismo, la del desarrollismo.

Aunque en un momento de su vida, Antonia intente despegarse del destino familiar a través de la educación, la frustración de este proyecto vital es de nuevo ejemplificador de un sistema que estableció la educación diferenciada para hombres y mujeres y prohibió a estas últimas el acceso a la cultura, condenando a muchas al analfabetismo.

En esta situación, ¿qué idea del mundo y de sí misma puede formarse Antonia? ¿Qué pensaban de sí mismas las mujeres durante el franquismo? La obra nos muestra el proceso de formación de imaginarios por colectivos discriminados en un contexto de deprivación cultural. Antonia va a tomar lo que puede para tejer su idea del mundo: la transmisión familiar de modelos culturales a cargo de su madre, los discursos nacionalcatólicos del párroco, las imágenes fascinantes del cine y su pobre experiencia cotidiana.

La huella de la Guerra Civil

El cómic se desarrolla temporalmente en la posguerra, pero la huella física de la guerra civil aparece en la casa derruida por las bombas, que Antonia y su madre contemplan desde la azotea de su casa (p. 72). Esa visión les lleva a evocar el recuerdo del bombardeo, la renuncia a utilizar los refugios por miedo y los gritos de las víctimas. Escondidas bajo la escalera de la casa, el impacto de la bomba se representa eficazmente con un espacio en blanco sobre el que una viñeta es desplazada, duplicándose las líneas del marco, la escena y la onomatopeya (p. 74). Esta desborda el marco, así como cae fuera de él el polvo provocado por la explosión. Líneas cinéticas refuerzan el efecto del temblor que provoca la bomba, y contrastan con la vuelta a la quietud de las viñetas siguientes. La huella psíquica de la guerra queda oculta en la mente de los combatientes; tanto el padre como el hermano mayor encierran en el silencio su participación en el bando republicano. En una tira de cuatro viñetas (p. 63), vemos a Paco, el hermano mayor de Antonia, arrojar el arma con que ha combatido en el bando republicano y esconderse en un baúl. La última viñeta nos muestra cómo la imagen del baúl permanece oculta en el interior de la cabeza de Paco, que cierra los ojos (FIG. 2). La escena ocurre sobre un fondo neutro, de un color para los sucesos del pasado y otro para el personaje en el presente. En estos ejemplos las metáforas visuales del lenguaje del cómic representan con enorme potencia el olvido forzado y el silencio de los vencidos.

Los vencidos van a ser objeto de una violenta represión en la posguerra y por eso el miedo a ser identificados como rojos planea en las conversaciones de Antonia con su madre (p. 86). Los acusados de peligrosidad política se van fundiendo en la posguerra con los de peligrosidad social, asimilándose a lo peor de la sociedad y recibiendo la culpa de los males de España. Los

designados como «rojos» sufren no solo cárcel, tortura, ejecuciones o exilio, sino una amplia gama de medidas de represión que incluyen la depuración profesional, la explotación laboral y el sometimiento a un omnipresente aparato de control social.

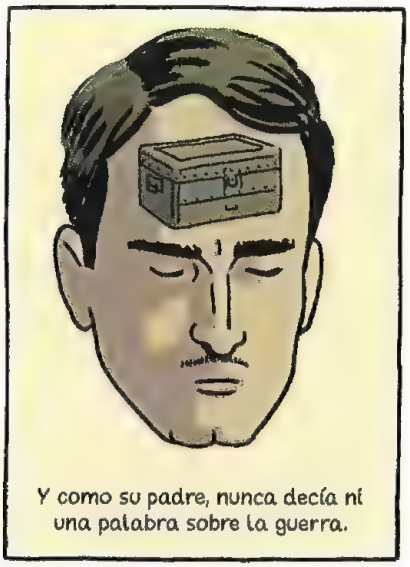


FIG. 2. ROCA, Paco. *Regreso al Edén*. Bilbao, Astiberri, 2020, p. 63.

El nuevo estado franquista

Encontramos a lo largo de la obra referencias directas a acontecimientos del franquismo, sus características económicas y sociales y la impregnación de la cultura por la ideología del régimen. Cuando se intenta establecer la fecha de la fotografía, el autor hace una pausa didáctica para mostrarnos la realidad de la posguerra. Lo hace en la página 21, en dos tiras contrapuestas en paralelo, caracterizadas por diferente gama cromática. Las tres viñetas de la parte superior nos muestran la vida de la mayoría de los españoles: devastación, hambre y represión. Las de la parte inferior, los sueños imperiales de Franco, los inicios de la guerra mundial y las dudas sobre la intervención de España junto a sus aliados alemanes. También es posible localizar denominaciones como «rojos», «Glorioso Alzamiento» o «Cruzada» en las viñetas de las páginas 86 y 87 que ilustran el imaginario sobre el régimen que podía irse formando en la mente de Antonia (demonios, paraísos perdidos, gestas imperiales).

El hambre de la posguerra es una constante en el cómic. Marca la infancia de los niños, señala la posición en la escala social y contamina las relaciones familiares: «Lo que más recordaba Antonia de su infancia es el hambre»[24]. El Edén de Antonia es la esperanza y el recuerdo de una comida[25]. Encontramos numerosas escenas y viñetas sobre este tema: la madre que se priva del alimento en favor de los hijos, el padre que come a escondidas, las niñas que juegan a dar de merendar a las muñecas o la imagen del cura cuya cabeza es un pollo asado (quizá una cita del personaje de *Carpanta*). Al hambre se unen las enfermedades, que provocan altas tasas de

[24] ROCA, Paco. *Op. cit.*, p. 49.

[25] AGUADO, Ana y VERDUGO, Vicenta. *Op. cit.*

mortalidad infantil, como ocurre con la hija de Amparín, la hermana mediana. Para contarlo, vemos una de las transiciones más bellas de la obra: de las gotas de leche que caen inútilmente del pecho de la madre a los copos de nieve que acompañan el entierro del bebé (p.139).

El revés del hambre de la mayoría es «el perverso sistema de la autarquía imposible»[26]. Vemos a Antonia y su madre haciendo cola para comprar los escasos alimentos autorizados por la cartilla de racionamiento, a Antonia mirando de reojo un anuncio de champán y, en la página siguiente, una viñeta que explica cómo funciona el mercado negro (FIG. 3). Volvemos a ver a las protagonistas como víctimas de este sistema y el arco narrativo se cierra con el discurso culpabilizador hacia los pobres por parte del régimen corrupto. Estas dos páginas son uno de los mejores ejemplos del valor didáctico del cómic, que logra explicar con muy pocos elementos la complejidad del mercado negro, sus consecuencias sociales y su legitimación política.

En el extraperlo no había escasez. Todo se podía comprar si podías pagarlo.
Estas son elegidas por el Gobierno y solo ellas pueden suministrar los productos a los almacenes del Estado.
Al pequeño proveedor no se le permite intercambiar o vender sus productos directamente. Debe hacerlo a través de las grandes distribuidoras.
ALMACENES DE ESTADO
SE ACABÓ
¿Cómo se nutre el MERCADO NEGRO?
La distribuidora destina una parte, normalmente de mejor calidad, para venderla en el mercado negro, mucho más rentable.
Desde los mismos almacenes se provee también a los grandes estraperlistas.
Estos distribuyen a toda una red de pequeños estraperlistas.

FIG. 3. ROCA, Paco. *Regreso al Edén*. Bilbao, Astiberri, 2020, p. 47.

Tras la guerra, el equilibrio de poder entre las clases sociales queda radicalmente desplazado en favor de los vencedores. Las viñetas de las páginas 48 y 87 reflejan la vuelta a una sociedad de clases rígidamente jerarquizada. Como recuerda Gómez que había anunciado Juan Ramón Jiménez, estaba por venir «un nuevo feudalismo»[27], una estructura social y política que la Iglesia católica sostiene y de la que se beneficia. En el cómic, es el párroco de San Valero quien representa este adoctrinamiento en el discurso nacional-católico a las masas iletradas entre las que se encuentran Antonia y su madre[28].

La colonización por el franquismo del discurso y los territorios de la cultura no se limita al dominio de las conciencias, sino también al de los cuerpos, incluso en el tiempo libre. Los espacios de ocio accesibles para los pobres no escapan del control del poder. Las playas están

[26] SORRIBES, Josep. «Autarquía, estraperlo i mercat negre en las València dels anys quaranta», en *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*. Valencia, Universitat de València, 2022, p. 158.

[27] GÓMEZ, Gutmaro. «Un nou feudalisme. Visions del primer franquisme», en *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*. Valencia, Universitat de València, 2022, p. 67.

[28] AZKÁRRAGA, Jose Mª. «Antònia i la València de postguerra. Una ciutat entrevista a través de les vinyetes», en *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*. Valencia, Universitat de València, 2022, p. 31.

vigiladas y el cine, censurado. Queda cenar a la fresca en la calle cercados por la escasez y el miedo a las murmuraciones.

Los espacios de la vida cotidiana documentados con precisión en *Regreso al Edén* aportan información de enorme valor sobre los oficios, la vivienda, la ropa y los enseres, los alimentos, los espacios vividos y su transformación. Moreno y Salazar proponen «deconstruir la historia personal de la protagonista a partir del análisis de su mundo material»[29] para así conocer cómo transcurrió la posguerra para toda una generación.

La fotografía familiar en Regreso al Edén. *El objeto como punto de partida.*

Como nos indica Esther Claudio, *Regreso al Edén* se abre desde la oscuridad del inicio de la vida de Antonia a la luz de la playa de Nazaret, como el obturador de una máquina de fotos[30]. En las primeras páginas, vemos las tiras de viñetas como carretes de fotos, aunando los artefactos de la fotografía y el cómic como conservadores de la memoria.

Las fotografías familiares durante el franquismo eran objetos escasos y preciados, pero de las tres fotografías en que aparece Antonia, solo una va a tener una importancia vital para ella. La escritora Concha Baeza nos explica por qué Antonia no se separó nunca de esa foto:

> En primer lugar, porque la foto contiene los rostros de sus seres más amados: su madre y su hermana, a quienes ella recuerda cada día. [...] Pero el poder de ese objeto va mucho más allá de su contenido icónico: la fotografía misma, el propio objeto de papel, se ha convertido para Antonia en un exvoto mágico, en una reliquia que la acompaña físicamente y la mantiene unida a las personas que amó, es una conexión con quienes desaparecieron de su vida cuando tanto las necesitaba. Por eso la necesita a su lado[31].

Baeza hace referencia a la obra *El duelo revelado*, del antropólogo Jorge Moreno Andrés y publicada en 2018, quien analiza el uso y significado de las fotografías familiares entre los represaliados por el franquismo. Para ella, la fotografía de *Regreso al Edén*, transmitida, conservada, perdida, recuperada... sigue el mismo esquema de uso y es, también, testimonio de una historia de represión y de duelo[32].

Esta experiencia de la vinculación de la identidad y la memoria personal a los objetos de la cultura material es la que nos sirve como punto de partida para la recuperación de las memorias familiares de nuestros alumnos.

---

[29] MORENO, Andrea y SALAZAR, Juan. «Regreso al Edén: una aproximació als universos materials i personals de la postguerra», en *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra.* Valencia, Universitat de València, 2022, p.184.

[30] CLAUDIO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 156.

[31] BAEZA, Concha. «Un exvot de sals de plata i paper per a la supervivencia», en *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra.* Valencia, Universitat de València, 2022, p. 105-106.

[32] *Ibid.*, p. 108.

Segunda parte de la propuesta didáctica: investigación a partir de objetos familiares

La segunda parte de la propuesta consiste en la realización de una investigación sobre la memoria familiar a partir de la elección de un objeto, que será tomado como hilo conductor, al igual que la fotografía en la playa de Antonia y su familia abre *Regreso al Edén*. Esta es la ficha que se entrega a los estudiantes (TABLA 2):

Departamento de Geografía e Historia IES Alonso Quijano

COSAS PARA RECORDAR

Un proyecto para el estudio de la Historia de España, a través de las memorias familiares, partiendo del cómic *Regreso al Edén, de Paco Roca.*

Todas las vidas importan. Cuando nos acercamos al estudio de la historia, con frecuencia parece que está tejida solo con acontecimientos sobresalientes y grandes personajes. Pero, cuando observamos de cerca la historia de cualquiera de nosotros, la encontramos atravesada por los rasgos de nuestra época, y comprender una nos ayuda a entender la otra. Al abrir el cómic de Paco Roca, *Regreso al Edén*, vemos brotar de la oscuridad la vida de Antonia. Ella se agarra a un objeto preciado, una fotografía, y desde ahí el autor recupera para nosotros su historia y la de su familia y, con ellas, la de tantos que crecieron bajo la dictadura franquista.

Del mismo modo, os invitamos ahora a indagar en vuestras historias familiares, a escuchar a vuestros mayores y permitir que os regalen sus recuerdos. Para ello, también partiréis de un objeto que ellos hayan conservado, importante en algún momento de sus vidas o que recibieron a su vez de sus antepasados.

Es solo una forma de empezar, una puerta de entrada a su pasado y su memoria. De modo que tendréis que inventar y descubrir qué preguntarles, cómo escucharlos, para que ese objeto se convierta en una fuente para la historia. Es importante que recordemos, además, que Historia y memoria no son lo mismo. En nuestro trabajo, iremos de una a la otra y dibujaremos las líneas que las unen.

ALGUNOS EJEMPLOS DE OBJETOS

Cualquier objeto puede resultar ser muy importante. Este listado recoge algunos ejemplos:

OBJETOS MATERIALES

Personales: prendas de vestir, joyas (anillos, medallas, abalorios), objetos de aseo y uso cotidiano.

Domésticos: útiles, mobiliario, adornos, vehículos...

De los oficios: herramientas, productos…

Instrumentos musicales, radios, objetos relacionados con deportes, aficiones, creencias.

Libros, revistas.

DOCUMENTOS

Oficiales: certificados, pasaportes, libros de familia, documentos judiciales...

Laborales: contratos, nóminas, carnets de sindicatos o asociaciones profesionales...

Personales: cartas, postales, documentos relacionados con la salud, cartillas de racionamiento, facturas.

Políticos: carnets de afiliación, pasquines, propaganda...

Otros: billetes, carnets de bibliotecas, asociaciones culturales o deportivas, pasajes, documentos de propiedad…

FOTOGRAFÍAS, LÁMINAS, PINTURAS, ESTAMPAS, CARTELES DE LA ÉPOCA

RECURSOS INMATERIALES

Relatos orales

Canciones

Narraciones

Estas son las herramientas que vamos a utilizar para la investigación. Al irlas completando, nos darán nuevas pistas para plantear mejores preguntas.

ÁRBOL GENEALÓGICO

Como aparece en *Regreso al Edén,* es importante presentar a los protagonistas de nuestra historia. Vamos a construir un diagrama de parentesco, donde nombraremos a nuestros familiares y sus relaciones, hasta la generación más lejana que podamos alcanzar. Es importante que te identifiques tú (EGO) y señales entre todos el pariente o los parientes que tiene relación con el objeto. Tú puedes dibujar el árbol del modo que prefieras, con dibujos, fotos...y los nombres de tus familiares.

MAPA DE ORÍGENES

Sobre el mapa de España (o de Europa, o del mundo, si el espacio geográfico adecuado es ese), localiza los lugares donde nacieron o vivieron las personas de tu familia, sobre todo aquellas en que se centra tu relato. Interesa incluir las fechas correspondientes. Puedes dibujar con flechas los desplazamientos o viajes.

FICHA DE CATALOGACIÓN DEL OBJETO

Descripción

Datación

Uso que se le dio

Origen y circunstancias en que llegó a la familia

Razones de la importancia del objeto

Se incluye un ejemplo de ficha de catalogación de un objeto

LÍNEA DEL TIEMPO

Construye una línea del tiempo con los hechos más importantes para tu familia, que has descubierto en tu investigación (cambios de ciudad o país, trabajos, acontecimientos vitales extraordinarios). En paralelo, construye otra línea con los periodos y acontecimientos de la Historia de España que corresponden al mismo intervalo de tiempo. Puedes señalar las relaciones entre ambas líneas cuando los hechos de la gran historia hayan tenido impacto en la historia personal.

RELATO

Esta es la parte fundamental del trabajo. Se trata de presentar a tu familiar, también el objeto elegido y explicar lo que has descubierto acerca de la época en que llegó a formar parte de su vida. Dependiendo de cada caso, podrás analizar, como hiciste con el cómic de *Regreso al Edén*, aspectos demográficos, hábitat, actividades económicas y oficios, acontecimientos, ocio, costumbres, ideas, etc.
Desde la información que obtengas de tu historia familiar, investiga acerca de las características generales de la época. Por ejemplo, en *Regreso al Edén* descubrimos lo raras y apreciadas que eran las fotografías familiares, cómo se remendaban las prendas de vestir o qué educación recibían las mujeres. Intenta relacionar los datos aportados por la memoria con lo que puedes conocer gracias al trabajo de los historiadores.

DOCUMENTACIÓN

Incluye en tu trabajo fotos, anotaciones, anexos de interés, incluso, si es posible, grabaciones de audio en que escuchemos parte de la historia con la voz de tu familiar.

UN EJEMPLO PARA AYUDARTE

*Un ejemplo personal: uno de los objetos que conserva mi familia es un equipaje de oficial de mi abuelo, que vivía en Valencia y combatió en el bando republicano durante la Guerra Civil.
Algunas preguntas para empezar mi investigación podrían ser:
¿Cuándo ingresó en el ejército? ¿Fue voluntario o lo reclutaron a la fuerza? Fechas, lugares, acontecimientos que vivió durante la guerra. Formación que recibió, grado que alcanzó.
¿Qué llevaba en el equipaje? ¿De qué objetos más disponía un oficial? ¿Para qué servían?
¿Cómo era su vida antes de la guerra? ¿A qué se dedicaba? ¿Estaba ya casado?
¿Cómo fue su vida después, a qué se dedicó? ¿Qué consecuencias tuvo para él y su familia la guerra?
¿Dónde se conservó el baúl? ¿Alguna vez contó sus recuerdos o quedaron apartados?
¿Cómo fue el ejército de la República? ¿Cómo era Valencia durante la guerra?

TABLA 2. Ficha de clase con las instrucciones para realizar la investigación familiar. Elaboración propia.

Al comenzar, advertimos dos circunstancias:

Aunque la reconstrucción de las historias familiares no tenía por qué referirse a la Guerra Civil, era posible que encontráramos historias tanto de vencedores como de vencidos o sucesos traumáticos. Fue importante reflexionar sobre cómo no elegimos ni somos responsables de nuestros legados familiares, pero conocerlos es nuestro derecho.

Por otra parte, son numerosos los alumnos de origen extranjero, cuyas memorias familiares no se relacionan directamente con la historia de España, pero que realizaron trabajos de enorme interés, mostrando en qué momento las historias de sus países de origen se cruzan con el nuestro.

Resultados. Los trabajos que presentan los alumnos y el aprovechamiento didáctico de *Regreso al Edén*

El proyecto se ha desarrollado en el IES Alonso Quijano de Alcalá de Henares durante cuatro cursos consecutivos desde 2020, siendo el presente curso 2024-2025 el quinto en que se propone a los alumnos. En la puesta en práctica del proyecto han colaborado, en distintos momentos, cinco profesoras del departamento[33]. Es un trabajo voluntario y se presentan en torno a 10-15 trabajos por curso. Partíamos de la idea de que la lectura de *Regreso al Edén* iba a proporcionar un modelo a nuestros alumnos para la construcción de relatos biográficos familiares en torno a la existencia de objetos materiales aglutinadores de memoria. Pero los cómics de Paco Roca resultan ejemplares también en el tratamiento de otros elementos de recuperación y representación de la historia. Así, para ilustrar las genealogías, en la obra de Paco Roca encontramos soluciones gráficas muy interesantes. La familia de Antonia se representa con el busto de cada personaje ocupando su lugar, con cartelas con su nombre (FIG. 4). La de su familia de origen, en torno al carromato que constituye su medio de vida. En otra de las obras de Paco Roca, *La Casa*, utiliza la metáfora de la viña para mostrar los vínculos familiares. Cuando los alumnos

[33] Ángela Carrillo Labrado, Laura Corral Hermida, Mª Carmen Cuenca Valderrábano, Mª Fernanda Pérez Mesón y Mónica Mora Pérez.

elaboran sus genealogías, eligen formas originales de representación con diseños y símbolos propios.

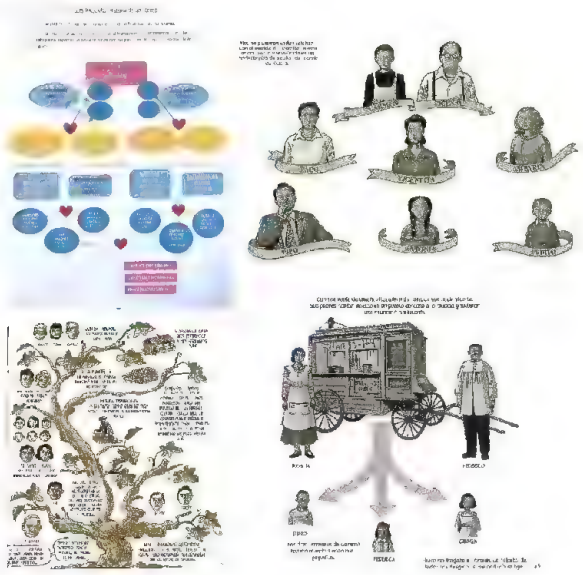


FIG. 4. ROCA, Paco. Elaboración propia a partir del trabajo de Palomo, V. y ROCA, Paco. *Regreso al Edén.* Bilbao, Astiberri, 2020, pp. 23 y 45 y ROCA, Paco. *La Casa.* Bilbao, Astiberri, 2015, p. 31.

La representación espacial a través de mapas de los orígenes familiares era otra de las partes del trabajo de los estudiantes. En *Regreso al Edén*, se alternan los espacios cotidianos y reales donde discurre la vida de Antonia (la casa, la azotea, el cine, la calle, la playa) con otros tan ficticios como fundamentales en la conformación de un mapa mental muy personal. Los sermones del cura y los relatos de su madre hacen que, para Antonia, sean territorios vividos tanto el espacio sobrenatural poblado por el imaginario religioso como el espacio soñado, habitado por el personaje mítico de Don Milán y sus viajes en globo. Resulta esclarecedora la comparación de esta viñeta (FIG. 5), en que se mezclan todos estos elementos en una geografía precaria y la visión geográfica presente en los trabajos de los alumnos.

FIG. 5. ROCA, Paco. Elaboración propia a partir del trabajo de Uceda, C. y ROCA, Paco. *Regreso al Edén.* Bilbao, Astiberri, 2020, p. 91.

El trabajo incluye un ejercicio sobre la representación del tiempo. Los alumnos construyen dos líneas del tiempo en paralelo, la de la historia familiar y la de la historia de España, marcando las relaciones entre ambas cuando los hechos de la gran historia impactan en la historia familiar. Se trata de sistematizar de un modo didáctico temporalidades múltiples. La lectura de *Regreso al Edén* los ha enfrentado a una experiencia del tiempo subjetiva, narrada de un modo no lineal. El trabajo de memoria, el relato biográfico, con sus asociaciones y vacíos, será lo que encuentren al entrevistar a sus mayores. Por otra parte, el modo en que Paco Roca dibuja el paso del tiempo en sus viñetas supone tal invención de recursos que ejemplifica de un modo excelente la capacidad evocadora del lenguaje del cómic.

NAVAJA DE PASTOR. Nuria Cruz
PÉNDULO RADIÓN Y ESCRITURA DE MOLINO. Eva Domínguez
CONTRATO FÁBRICA ROCA. Raquel Gómez
APEROS DE LABRANZA. Míriam López
CARTILLA SERVICIO SOCIAL. Carolina Uceda
BILLETE PARA AMÉRICA 1923. Julia Chapinal.
PROGRAMA DE FESTEJOS Ximena Vásquez
Celia Ureta. ABUELO COMBATIENTE EN GUADALAJARA
CARTILLA DE ESCOLARIDAD Patricia Pizarro
CAJA TALLADA POR COMPAÑERO DE PRISIÓN. Sophía Wagner

FIG.6. Elaboración propia a partir del trabajo de los alumnos.

Los alumnos elaboran, finalmente un relato propio: describen un objeto, relatan su historia y de las personas que se vincularon con él y explican y documentan los elementos de la época que han descubierto. Durante los cuatro cursos en que nuestros estudiantes llevan entregando sus trabajos, nos ha sorprendido la variedad y riqueza de los objetos recuperados, que nos abren la puerta a historias de resistencia, de pobreza, de pérdida o de celebración (FIG. 6).

Encontramos, desde luego objetos de uso cotidiano. Un niño de nueve años recibe de su padre un reloj de bolsillo, la primera vez que va a trabajar al campo y le hace sentirse «más hombre». Representa la tradición campesina de la familia, su pertenencia de clase y las circunstancias de su vida. Un pequeño pañuelo bordado es el regalo que recibió la antepasada de nuestra alumna de manos de sus amigas, horas antes de ser deportadas al campo de concentración de Theresienstadt por ser judías.

Abundan los instrumentos de trabajo: la navaja de un pastor, el péndulo de un zahorí, aperos de labranza. Una tabla de lavar que pasa de madres a hijas recupera la memoria de las mujeres que se ganan la vida lavando la ropa al río o en charcas cerca del pueblo. Una máquina de cine nos habla de un abuelo que recorría los pueblos de la comarca de las Hurdes, llevando «la cultura y la oportunidad de conocer otros mundos a través de las películas» y se encontró con un emocionado Nicolás Redondo en su destierro. Un muchacho de origen chino trabaja sobre unas tijeras de costurera. Pertenecen a una modista española, emigrante a Suiza, que rompe con el

modelo de mujer del franquismo y, retornada a España, cuida niños. El relato de diferentes procesos migratorios y construcciones familiares concluye revelando cuál es el vínculo con nuestro alumno y el motivo de su aprecio: «fui el último niño que Toñi cuidó».

Y están presentes, desde luego, las fotografías y todo tipo de documentos: una postal enviada desde Theresienstadt con el sello de Hitler, el acta de defunción de un trabajador del GTE518 en Buzy asesinado por los alemanes, programas de festejos, cartillas de escolaridad, contratos de trabajoo la cartilla militar de un mecánico de vuelo.

Cuando falta el objeto, los alumnos aportan la grabación o transcripción de testimonios orales, canciones, anécdotas... el recuerdo de la explosión del depósito de torpedos de Cádiz en 1947, el fusilamiento finalmente abortado de un bisabuelo durante la Guerra Civil, los recuerdos de la vida de un marinero en un barco alemán. Como resultado de la propuesta, los trabajos completos realizados por los alumnos pueden consultarse en un repositorio con acceso para investigadores[34].

Conclusiones

El cómic *Regreso al Edén* presentado al alumnado de bachillerato ha resultado ser un recurso cultural activador del estudio de la historia reciente y facilitador en la realización de trabajos personales de investigación. Como planteábamos al inicio, se trataba de provocar un cambio en la relación de nuestros alumnos con el pasado. Creemos que nuestra propuesta didáctica consigue este objetivo en varios aspectos:

La propuesta introduce disrupción en el modo de conocer la Historia: los alumnos se ven obligados a ampliar su experiencia de estudio sobre el pasado, más allá de los manuales escolares y las explicaciones de sus profesoras, primero a través del trabajo sobre el cómic y, después, constituyendo su memoria familiar como objeto de estudio.

Tanto el relato de *Regreso al Edén* como los trabajos personales ponen el foco en las vidas comunes y especialmente en las de las mujeres. Nuestro currículo de bachillerato sigue privilegiando una historia política que apenas recoge los avances de la historiografía de las últimas décadas. Esta propuesta acerca algo más al alumnado a estas aportaciones.

La apuesta por la cultura material ha permitido un tipo de aprendizaje inductivo, encarnado, profundo. Ha recuperado y puesto en circulación de nuevo la significación asociada a sus objetos, movilizando las evocaciones y los afectos.

Transitar los vínculos familiares para recuperar memorias compartidas, pese a sus riesgos, ha supuesto una experiencia de ciencia aplicada, con la elaboración de instrumentos propios. Un diálogo crítico entre lo aprendido y lo contado ha tenido lugar para construir un nuevo conocimiento del que el alumno se hace responsable.

Formaba parte del trabajo su valoración crítica. De los textos de nuestros alumnos destacamos estos como evidencia de nuestras conclusiones:

[34] Para acceder al repositorio, pueden escribir al correo ies.alonsoquijano.alcala@educa.madrid.org

> A lo largo de la historia existen un sinfín de historias personales que, en muchas ocasiones, tienen relación con la historia global del momento. Quiero decir, la historia que estudiamos o que conocemos es de gran utilidad e importancia, sin embargo, si conocemos la historia personal de un padre de familia, un soldado de guerra o un ama de casa podremos entender mejor esa historia a estudiar, pues, al fin y al cabo, todas estas historias personales en conjunto influyen en la que estudiamos. (Álvaro Herrera)
>
> En conclusión, el estudio de la historia a través de objetos o restos materiales es impresionante. Todo objeto, por irrelevante que parezca, probablemente esconda un relato intrigante. Además, los testimonios orales o las pequeñas anécdotas de mano de aquellos que han vivido determinadas épocas, dan una visión mucho más personal, emocional, pura y real de la historia. (Elena Wagner).

Gracias a la lectura de *Regreso al Edén*, cada uno de los estudiantes ha encontrado un modo de enlazar su pasado recuperado y la historia que lee en los libros. Confiamos en que este trabajo enriquezca sus vidas, del mismo modo que la cercanía de la foto de su familia en la playa de Nazaret iluminó la de Antonia.

Bibliografía

AGUADO, Ana y VERDUGO, Vicenta. «La postguerra franquista en femení: dones, fam i repressió», en AZKÁRRAGA TESTOR, José María, MACDIEGO, SERRANO SERRANO, María José y PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto (coords.). *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra.* Valencia, Universitat de València, 2022, pp. 115-133.

ALARY, Viviane. «La Guerra Civil española vista desde la historieta», en *Diablotexto Digital*, n.º 1 (2016), p. 6-28. Disponible en https://doi.org/10.7203/diablotexto.1.8911

ÁLVAREZ, José Ignacio. *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista.* Barcelona, Anthropos Editorial, 2007.

ARÓSTEGUI, Julio. «Retos de la memoria y trabajos de la historia», en *Pasado y memoria*, n.º 3, (2004), p. 5-58. Disponible en https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/742/1/Arostegui-Retos%20de%20la%20memoria.pdf

AZKÁRRAGA, José M.ª. «Antònia i la València de postguerra. Una ciutat entrevista a través de les vinyetes», en AZKÁRRAGA TESTOR, José María, MACDIEGO, SERRANO SERRANO, María José y PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto (Coords.). *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*, Valencia, Universitat de València, 2022, pp. 17-37.

BAEZA, Concha. «Un exvot de sals de plata i paper per a la supervivencia», en AZKÁRRAGA TESTOR, José María, MACDIEGO, SERRANO SERRANO, María José y PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto (Coords.). *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*, Valencia, Universitat de València, 2022, pp. 91-110.

BURDIEL, Isabel y FOSTER, Roy. *La historia biográfica en Europa: nuevas perspectivas.* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.

CANO, Eduardo. *La mémoire du franquisme dans le roman graphique.* Neuilly, Éditions Atlande, 2020.

CLAUDIO, Esther. «Las dinámicas de la memoria en *Regreso al Edén*, *La casa* y *El tesoro del Cisne Negro* de Paco Roca», en *CuCo: Cuadernos De cómic*, n.º 15 (2020), pp. 153-170. Disponible en https://doi.org/10.37536/cuco.2020.15.1303

Decreto 64/2022, de 20 de julio, del Consejo de Gobierno, por el que se establecen para la Comunidad de Madrid la ordenación y el currículo del Bachillerato BOCM n.º 176 de martes 26 de julio de 2022. Vicepresidencia, Consejería de Educación y Universidades de la Comunidad de Madrid p. 219. Disponible en https://site.educa.madrid.org/ies.calderondelabar.madrid//wp-content/uploads/ies.calderondelabar.madrid/2024/03/Decreto-64-2022-Curriculum-de-Bachillerato.pdf

FERNÁNDEZ, David (coord.). *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic.* S.l., Desfiladero, 2019.

FRASER, Ronald. *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros*. Barcelona, Crítica, 1979.

GARCÉS, Marina. *Escuela de aprendices*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020.

GÓMEZ BRAVO, Gutmaro. «Un nou feudalisme. Visions del primer franquisme», en AZKÁRRAGA TESTOR, José María, MACDIEGO, SERRANO SERRANO, María José y PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto (Coords.). *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*, Valencia, Universitat de València, 2022, pp. 63-76.

MASARAH, Elena. «La memoria de las mujeres en el cómic contemporáneo», en FERNÁNDEZ, David (coord.) *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic*. Valencia, Desfiladero, 2019, pp. 57-67.

MORENO, Andrea. y SALAZAR, Juan. «Regreso al Edén: una aproximació als universos materials i personals de la postguerra», en AZKÁRRAGA TESTOR, José María, MACDIEGO, SERRANO SERRANO, María José y PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto (coords.). *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*. Valencia, Universitat de València, 2022, pp. 177-195.

PENYAS, Ana. *Estamos todas bien*. Madrid, Salamandra Graphic, 2017.

PÉREZ, Pepo. «Reseña de "La casa" de Paco Roca», en *CuCo: Cuadernos De cómic*, n.º 5 (2015), pp. 143-149. Disponible en https://doi.org/10.37536/cuco.2015.5.1144

PONS, Álvaro. «L'època de Paco Roca» en en AZKÁRRAGA TESTOR, José María, MACDIEGO, SERRANO SERRANO, María José y PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto (coords.). *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*. Valencia, Universitat de València, 2022.

ROCA, Paco. *Arrugas*. Bilbao, Astiberri, 2008.

—*La Casa*. Bilbao, Astiberri, 2015.

—*Regreso al Edén*. Bilbao, Astiberri, 2020.

ROMERO, Tatiana. «Historiar lo inmaterial... ¿y si juntamos las fuentes? Experiencia interdisciplinar con fuentes históricas y arqueológicas en el taller "huellas materiales e inmateriales de las violencias sexuadas en la guerra civil española"», en MUÑOZ, Ángela y DEL MORAL, Marta (eds.). *Cultura material e historia de las mujeres*. Granada, Comares, 2020, p. 241.

ROSÓN, María. «Mujeres y cultura material durante el franquismo: fotografía y costura.», en MUÑOZ, Ángela. y DEL MORAL, Marta. (eds.). *Cultura material e historia de las mujeres*. Granada, Comares, 2020, pp. 123-143.

SORRIBES, Josep. «Autarquía, estraperlo i mercat negre en las València dels anys quaranta», en AZKÁRRAGA TESTOR, José María, MACDIEGO, SERRANO SERRANO, María José y PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto (coords.). *Catálogo. Regreso al Edén de Paco Roca. Un viaje por la Valencia de posguerra*. Valencia, Universitat de València, 2022, pp. 151-169.

Re-presentación de la guerra civil y del franquismo en *Montserrat, Jeunesse bafouée* y *Paris Liberté* de Julio Ribéra

Re-presentation of the Spanish Civil War and Francoism in Montserrat, Jeunesse bafouée *and* Paris Liberté *by Julio Ribéra*

LUDIVINE THOUVEREZ

Université de Poitiers

DAVID GONZÁLEZ MEDIANO

Université de Poitiers

Ludivine Thouverez es doctora en Estudios Hispánicos por la Université de Franche-Comté y en Medios, Comunicación y Cultura por la Universitat Autònoma de Barcelona. Desde 2013, es profesora titular de Civilización Española Contemporánea en la Universidad de Poitiers. Sus investigaciones versan sobre la construcción mediática de los conflictos políticos e identitarios en la prensa, el humor gráfico y la transmisión de la memoria a través del cómic.

David González es licenciado en Filología Inglesa e Italiana por la Universidad de Salamanca. Desde 2008, es profesor titular de Lengua Española en la Universidad de Poitiers. Ha sido coordinador de varios proyectos pedagógicos relacionados con la literatura y la traducción y es responsable del proyecto editorial en torno a la figura de Julio Ribéra: traducción de la obra, utilización didáctica en clase, patrimonialización de los archivos personales del autor.

Fecha de recepción: 16 de junio de 2024

Fecha de aceptación definitiva: 2 de noviembre de 2024

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2592

Resumen

Este artículo analiza el relato memorial histórico que ofrece el autor catalán Julio Ribéra (1927-2018) en su trilogía de la memoria, publicada entre 2004 y 2006 en Francia. Exiliado en París desde 1954, Ribéra alcanzó fama por sus obras de ciencia ficción o de corte fantástico. En los años 2000, coincidiendo con el inicio del debate sobre la memoria histórica en España, realiza una obra autobiográfica compuesta de tres álbumes: *Montserrat. Souvenirs de la guerre civile* (2004), *Jeunesse bafouée. Une dictature au fil des jours* (2005) y *Paris Liberté. Le parfum de l'espoir* (2006). La singularidad de la trilogía nos lleva a plantear las siguientes cuestiones: ¿en qué medida supone una ruptura respecto a las obras de ciencia ficción que realizó Ribéra para las editoriales francesas? ¿Qué relación mantiene con la realidad histórica? ¿Cómo se documenta y se plasma la memoria individual y colectiva en ella? Basándonos en los aportes teóricos de Thierry Groensteen sobre el cómic y de Isabelle Delorme y Bart Beaty sobre el relato autobiográfico o memorial histórico en el cómic, presentaremos la génesis de la obra, su visión partidista de la guerra civil y del franquismo, el recurso en ella del realismo y la subjetividad, así como su aportación a la mejor comprensión de la obra de Ribéra.

Palabras clave: Julio Ribéra, memoria gráfica, cómic autobiográfico, guerra civil, franquismo.

Abstract

This article analyses the historical memoir provided by the Catalan author Julio Ribéra (1927-2018) in his trilogy of memory, published between 2004 and 2006 in France. Ribéra, who has lived in exile in Paris since 1954, became a well-known for his science fiction and fantasy works. In the 2000s, coinciding with the beginning of the debate on historical memory in Spain, he created an autobiographical work consisting on three albums: *Montserrat. Souvenirs de la guerre civile* (2004), *Jeunesse bafouée. Une dictature au fil des jours* (2005) and *Paris Liberté. Le parfum de l'espoir* (2006). To what extent does the trilogy represent a break with the science fiction works produced by Ribéra for French publishers? What does it have to do with historical facts? In what ways does it document and shape both individual and social memory? Based on the theoretical contributions of Thierry Groensteen on comics and Isabelle Delorme and Bart Beaty on the autobiographical or historical memoir in comics, we will discuss the work's originas, its partisan perspective of the Civil War and Francoism, its use of realism and subjectivity and how it advances our understanding of Ribéra's work.

Keywords: Julio Ribéra, graphic memoirs, autobiographical comics, Spanish civil war, Francoism.

Cita bibliográfica

THOUVEREZ, Ludivine y GONZÁLEZ MEDIANO, David. «Re-presentación de la Guerra Civil y del franquismo en *Montserrat*, *Jeunesse bafouée* y *Paris Liberté* de Julio Ribéra», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 23 (2024), pp. 84-102.

Este articulo fue elaborado como parte de un proyecto titulado PRIS-M-BD y financiado por UP2, projet France 2030 « Excellences sous toutes ses formes » (ANR-21-EXES-0013).

Introducción

La publicación en 1986 de *Maus* de Art Spiegelman marca el inicio de la producción en el mundo del cómic de un género cuyo auge se enmarca en un contexto internacional de reivindicación de la memoria[1]. Este género, que la historiadora Isabelle Delorme identifica como «relato memorial histórico», se basa en la memoria de las vivencias personales de un autor o de un grupo de personas, a menudo de un mismo núcleo familiar, en un contexto histórico determinado[2]. Al adentrarse en el terreno del realismo y de lo íntimo, el relato memorial histórico presenta similitudes con el cómic autobiográfico, pero, a diferencia de este, le dedica una atención particular a la transmisión de la memoria.

En este artículo analizamos el relato memorial histórico que ofrece el autor catalán Julio Ribéra (1927-2018) en su trilogía de la memoria, publicada entre 2004 y 2006 en Francia. Exiliado en París desde 1954, Ribéra alcanzó fama por sus obras de ciencia ficción o de corte fantástico. En los años 2000, coincidiendo con el *boom* del cómic autobiográfico y el inicio del debate sobre la memoria histórica en España, decide publicar sus memorias desde su infancia y adolescencia en Barcelona hasta su consagración en el país galo. Esta obra, pensada y realizada exclusivamente por él mismo, se compone de tres álbumes en color de cuarenta y ocho páginas cada uno: *Montserrat. Souvenirs de la guerre civile* (2004), *Jeunesse bafouée. Une dictature au fil des jours* (2005) y *Paris Liberté. Le parfum de l'espoir* (2006).

La trilogía ocupa un lugar a parte en la bibliografía del autor. En ella, Ribéra cuenta en primera persona las vicisitudes que pasó su familia durante la Guerra Civil y la posguerra, así como sus vivencias de exiliado cultural. Esta singularidad de la obra nos lleva a plantear las siguientes cuestiones: ¿en qué medida supone la trilogía una ruptura respecto a las obras «escapistas» que realizó Ribéra para las grandes editoriales francesas? ¿Qué relación mantiene con la realidad histórica? ¿Cómo se documenta y se plasma la memoria individual y colectiva en los tres álbumes? Basándonos en los aportes teóricos de Thierry Groensteen sobre el cómic[3] y de Isabelle Delorme y Bart Beaty sobre el relato autobiográfico o memorial histórico en el cómic, presentaremos la génesis de la obra, su particular visión de la guerra civil y del franquismo, el recurso en ella del realismo y de la subjetividad, así como su aportación a la mejor comprensión de la obra de Ribéra.

[1] ARÓSTEGUI, Julio. «Retos de la memoria y trabajos de la historia», en *Pasado y memoria, Revista de historia contemporánea*, n.º 3 (2004), p. 6. *Cf.* también: ROUSSO, Henry. *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*. Paris, Belin, 2016, pp. 265-298; TRAVERSO, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Barcelona, Marcial Pons, 2007.

[2] DELORME, Isabelle. *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle: Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*. Dijon, Presse du réel, 2019.

[3] GROENSTEEN, Thierry. *Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée*. Vol. 2. Paris, PUF, 2011.

El cómic, «lugar de memoria»

La memoria colectiva ha sido objeto de numerosos estudios desde la obra pionera de Maurice Halbwachs en 1925[4]. La memoria, que se distingue de la historia por su dimensión subjetiva, fragmentaria y simplificadora, constituye «un conjunto de contenidos, formas y vectores de apropiación del pasado por un grupo determinado, que participa en su construcción identitaria»[5]. Como resultado de una experiencia vivida o de una transmisión familiar o cultural[6], asume una función importante en los procesos individuales y colectivos de resiliencia postraumática. En la sociedad española, por ejemplo, viene forjándose desde los años 2000 una cultura mnésica que ha alentado al mundo de la cultura a evocar el pasado traumático de la guerra civil y la dictadura franquista. Sirvan como ejemplos: *Cuerda de presos* de Jorge García y Fidel Martínez (2005), el recopilatorio *Todo Paracuellos* de Carlos Giménez (2007)[7], *Exilio* de Juan Kalvellido (2011), *El Ángel de la retirada* de Paco Roca y Serguei Dounvetz (2012), *El arte de volar* y *El ala rota* de Antonio Altarriba y Kim (2009 y 2016), *Jamás tendré 20 años* de Jaime Martín (2016), *Esperaré siempre tu regreso* de Jordi Peidro (2016), *Dr. Uriel* de Sento Llobell (2017), etc.

Bajo el impulso de las asociaciones de memoria histórica y de la «generación de los nietos», así como de las políticas memoriales adaptadas tras la aprobación de la Ley de Memoria Histórica de 2007, los autores de cómics han contribuido a desempolvar el pasado, alimentar los recuerdos e incluso cuestionar la «memoria consensuada» que acordaron las élites durante la Transición. Tal como apunta Juan Carlos Pérez García:

> En la Transición se consolida la nueva memoria dominante sobre la Guerra Civil como «tragedia nacional» y «guerra fratricida» de «responsabilidad compartida». Pero el «silencio» quedó relegado a la esfera político-legal, porque en la sociedad civil abundaron desde entonces las iniciativas para rememorar la guerra y la dictadura, con investigaciones historiográficas y obras de periodistas y artistas para cuestionar la memoria dominante en la dictadura e incorporar la perspectiva republicana y el testimonio de víctimas, exiliados o represaliados[8].

Como medio popular y de comprensión relativamente fácil, el cómic ha participado en gran medida en este fenómeno. Al proceder a una reconstrucción documentada de acontecimientos, paisajes y atmósferas, el estilo no solo fija el pasado en la memoria colectiva, sino también ofrece una recreación viva del mismo. El potencial que supone la combinación del texto y de la imagen, así como la expresividad y el lenguaje oral de los personajes, hacen de este soporte un medio

[4] HALBWACHS, Maurice. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Félix Alcan, 1925. Del mismo autor: *La Mémoire collective*. Paris, Albin Michel, 1997; NORA, Pierre. *Lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1984.

[5] LEFEBVRE, Michel. «Entretien avec Denis Peschanski et Boris Cyrulnik, le traumatisme entre histoire et neurosciences», en *Le Monde*, hors-série «1914-2014, un siècle de guerre», pp. 76-77. Todas las traducciones son de los autores.

[6] LANDSBERG, Alison. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Nueva York, Colombia University, 2004.

[7] Esta obra recopila los seis primeros volúmenes de *Paracuellos*, publicados entre 1977 y 2003.

[8] PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos. «Cuando lo personal es colectivo: memorias gráficas en el cómic español sobre Guerra Civil y franquismo (2000-2010)», en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, n.º 4 (2022), pp. 77-94. Disponible en https://doi.org/10.26754/ojs_neuroptica/neuroptica.2022410015

ideal para captar la mentalidad de una época. El arte secuencial refleja además la estrecha relación entre tiempo y memoria: el pasado, el presente y el futuro se hacen visibles y palpables, «envuelven» al lector[9]. Esta simultaneidad conduce a una «composición de la memoria» en la que el lector desempeña un papel activo, ya que le corresponde reconstruir la fractura introducida por las dimensiones sincrónica y cronológica de la narración y atribuir un significado a las viñetas en las que el tiempo parece ora dilatarse, ora acelerarse.

La producción de obras enmarcadas en el pasado de la guerra y de la dictadura han contribuido al desarrollo de un género que la autora Isabelle Delorme identificó como «relato memorial histórico», cuyas características son las siguientes:

> Les récits mémoriels historiques en bande dessinée sont des albums basés sur une mémoire individuelle, laquelle œuvre dans le champ de l'intime. En effet, ce qui nous est rapporté par les auteurs se rapporte à leur propre ressenti ou à celui des protagonistes. Leur quotidien est narré, lequel s'inscrit parfois dans un contexte historique de grande ampleur mais est plus souvent ordinaire [...]. L'histoire s'éclaire en prenant le visage de celui ou de celle qui était jusqu'alors anonyme[10].

A diferencia de la ficción histórica (que puede definirse como una narración basada en hechos históricos probados pero relatados de forma ficcionalizada)[11] y del cómic periodístico (que divulga más que «hace memoria»[12]), el relato memorial histórico se presenta como un relato donde «se deposita la imaginación y honra la memoria»[13]. Un relato donde se recrean imágenes de la historia colectiva, basadas en la memoria personal o familiar del autor, y reconstruidas de forma más o menos exhaustiva. Este género presenta similitudes con el cómic autobiográfico. En este último caso, el autor pone más énfasis en su vida individual y en su personalidad que en la historia colectiva.

Tal definición implica una coincidencia entre autor, narrador y personaje. En efecto, los autores de cómics autobiográficos son al mismo los narradores y actores principales de estos relatos. Suelen expresarse en primera persona y aparecer representados gráficamente. Por lo que, en términos de Thierry Groensteen, son «narradores actorizados». Semejante característica pone en entredicho la cuestión de la exactitud histórica del relato. No obstante, como afirma Timothy Dow Adams, «la autobiografía supone un intento de reconciliar la vida propia con uno mismo

[9] MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics: the Invisible Art*. New York, Harper Collins, 1994, p. 115.

[10] DELORME, I. *Op. cit.*, p. 82: «Las memorias históricas en el cómic son álbumes basados en la memoria individual, la cual se mueve en el terreno de lo íntimo. Lo que cuentan los autores se refiere a sus propios sentimientos o a los de los protagonistas. Sus vidas cotidianas se narran, a veces en el contexto de un gran acontecimiento histórico, pero más a menudo en un marco ordinario [...] La historia se ilumina a través del rostro de una persona hasta entonces anónima».

[11] DELORME, Isabelle. *Les récits mémoriels historiques. Mémoire individuelle et mémoire collective du XX^e siècle en bande dessinée* [tesis doctoral]. Institut d'études politiques de Paris, 2016, p. 16.

[12] *Ibid.*, p. 17. Sobre el cómic documental, véase BOURDIEU, Séverine. «Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle: un autre regard sur le monde», en *COnTEXTES*, n.º 11 (2012). Disponible en https://doi.org/10.4000/contextes.5362

[13] LESAGE Sylvain. «Album», en *citebd.org*, enero 2013. Disponible en https://www.citebd.org/neuvieme-art/album#:~:text=L'album%20est%20un%20objet,une%20nostalgie%20pour%20l'enfance

y, por tanto, el objetivo básico de la autobiografía no es la precisión histórica sino la verdad metafórica»[14]. En este sentido, el «compromiso de sinceridad» del autor importa más que la recreación exacta de los hechos:

> Por oposición a todas las formas de ficción, la biografía y la autobiografía son textos «referenciales» [...] Su fin no es la mera verosimilitud sino el parecido a lo real; no «el efecto de realidad», sino la imagen de lo real. Todos los textos referenciales conllevan, por tanto, lo que yo denominaría un pacto referencial, implícito o explícito, en el que se incluyen una definición del campo de lo real al que se apunta y un enunciado de las modalidades y del grado de parecido a los que el texto aspira[15].

Al narrar sus vivencias como individuo y miembro de una comunidad marcada por el franquismo, Ribéra navega entre los géneros de la autobiografía y del relato memorial histórico. Compuestos de un título enfocado a la experiencia personal (Montserrat, Juventud ultrajada, París Libertad) y de un subtítulo que remite a la historia nacional (Recuerdos de la Guerra Civil, Una dictadura día a día, El aroma de la esperanza), los álbumes ilustran lo indisociable de lo personal con lo colectivo. Del mismo modo, el hecho de autorretratarse en las portadas (el autor aparece en ellas de joven, con lápices de color en la mano y la sombra de Franco a sus espaldas; y de adulto, delante de la torre Eiffel, con sus personajes de cómic favoritos) permite establecer una relación dialógica entre su propia vida de artista y la de miles de exiliados.

Génesis de la obra

Julio Ribéra nació en 1927 en Barcelona en el seno de una familia de clase media del barrio de Gràcia. En los años 40, ingresa en la escuela de ingeniería de la ciudad condal, pero su afición por el jazz le conduce a abandonar pronto los estudios. Después de oficiar como baterista en el grupo musical B-Bop, descubre un talento para las artes gráficas e inicia su carrera profesional de dibujante en las ediciones Éxito, donde publica bajo los seudónimos de Jules McSide o de Bop.

A pesar del éxito conseguido con la serie *Platillos volantes,* Ribéra siente que su creación artística está encorsetada, por lo cual decide emigrar a Francia. En el país galo, da sus primeros pasos artísticos en las revistas juveniles *Zorro*, donde publica «Pistol Tom», «La Semaine de Suzette» y «Bayard»[16]. La consagración llega una década después, cuando lo contratan en el diario *France Soir* y en la revista *Pilote*, donde publica «Dracurella» (1973-1979) para un público adolescente y adulto, como serie en la que crea tanto el guion como los dibujos. A partir de entonces, adopta un estilo fantástico que va a caracterizar la mayoría de sus creaciones. A mediados de los años setenta, crea junto con el guionista Christian Godard *Le Vagabond des Limbes*, una serie que se

[14] DOW ADAMS, Timothy. *Telling lies in Modern American Autobiography*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990, p. 76.

[15] LEJEUNE, Philippe. *El Pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymión, 1994, p. 76.

[16] FILIPPINI, Henri. «Ribéra a rejoint les limbes», en *bdzoom*, 28 de mayo de 2018. Disponible en https://www.bdzoom.com/130234/actualites/julio-ribera-rejoint-les-limbes%E2%80%A6/

edita hasta 2003 y que cuenta con un total de treinta y un volúmenes[17]. Tras una larga carrera en la ciencia ficción, Ribéra comienza su trilogía de la memoria en 2004. En 2013, escribe y dibuja el cómic *Viva María*, adaptado de la película homónima de Louis Malle, protagonizada por Brigitte Bardot. Esta es la última obra que publica antes de su muerte en 2018 a la edad de noventa y un años.

Este repaso bibliográfico da fe de la larga carrera profesional de Ribéra, así como de la fama que alcanzó en Francia como dibujante de ciencia ficción. Ahora bien, cabe preguntarse por los motivos que le conducen a publicar un relato autobiográfico y realista en los años 2000. Si bien puede haber influido el contexto de recuperación de la memoria histórica en España, tal vez haya que buscar en el *boom* del cómic autobiográfico en el mercado franco-belga el factor más determinante de dicha elección. Como recuerda Bart Beaty, a partir de los setenta, el movimiento cultural de la nueva autobiografía adquiere cada vez más visibilidad en literatura[18]. Baste citar a *Barthes por Barthes*, *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec o *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune (todos publicados en 1975), *L'amant* de Marguerite Duras (1984), la trilogía *Romanesques* de Alain Robbe-Grillet (publicada entre 1984 y 1994). En el mundo del cine, Jean-Luc Godard, Nanni Moretti o Cyril Collard también experimentan modelos de cine autobiográfico.

Este auge de la autobiografía conduce a algunas editoriales de cómics a apostar por este género. Es el caso de Ego Comme X, que antiguos alumnos de la escuela de Bellas Artes de Angulema fundan en 1994 con la intención de resaltar «lo real» en contraposición con la estética dominante en el cómic comercial de fantasía. Ego Comme X publica a los autores Xavier Mussat, Fabrice Neaud, Frederic Poincelet, Frédéric Boilet, Matthieu Blanchin, Pauline Martin, etc. Otras editoriales como L'Association o Cornelius siguen la misma evolución. *L'Ascension du haut mal* de David B. (1996), *Les Chemins de Saint-Jean* de Baudouin (2001) o *Persépolis* de Marjane Satrapi (2000), que se vende a más de cien mil ejemplares en Francia el mismo año de su publicación, son buena muestra de ello.

La buena aceptación del cómic autobiográfico por parte del público puede haber alentado a Julio Ribéra, que tenía entonces más de setenta años, a publicar sus memorias. En una entrevista publicada en 2008, explica que su intención era publicarlas en castellano o en catalán. Pero, según afirma, la España de principios de los años 2000 «seguía estando marcada por el franquismo [...] y pronto me di cuenta de que preferían no publicar el libro antes que meterse en líos»[19]. Fue entonces Bamboo quien aceptó publicar la trilogía en Francia. Julio empezó pues a concebir *Montserrat y* ante el éxito de este álbum, prosiguió con *Jeunesse Bafouée* y *Paris Liberté.*

[17] LAFOURCADE, Laurent. «Entretiens avec Christian Godard. Toute une vie avec Julio Ribéra», en *bd-best*, 1 de abril de 2020. Disponible en https://www.bd-best.com/entretiens-avec-christian-godard-ae-le-feuilleton-godard-pisode-4-toute-une-vie-avec-julio-ribera-news-11151.html

[18] BEATY, Bart. «La autenticidad de la autobiografía», en TRABADO, José Manuel (coord.). *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Arco Libros, 2013, pp. 243-285

[19] ANSPACH, Nicolas. «Julio Ribéra: l'autobiographie est un exercice difficile», en *actuabd.com*, 23 de agosto de 2008. Disponible en https://www.actuabd.com/Julio-Ribera-L-autobiographie-est-un-exercice-douloureux

Conforme a las pautas observadas por Isabelle Delorme en su estudio de cómics memoriales, la trilogía presenta los recuerdos del autor según un orden cronológico lineal bien acotado, en este caso, el franquismo (1936-1975). Además, evoca la voluntad de transmitir una memoria, elemento que suele justificar la creación de este tipo de obras. Aquí, a través de una dedicatoria a su segunda esposa Anne-Marie, Julio Ribéra recalca el papel que ha tenido esta por haberle animado a «rescatar recuerdos que [...] habían caído definitivamente en el olvido».

En la trilogía, tres temáticas se entrecruzan: la vida íntima del autor, la ausencia y la represión del franquismo. Para reforzar lo que Lejeune describe como «pacto autobiográfico», la primera edición de *Montserrat* incluye un prólogo del escritor Jean-Pierre Spilmont, así como fotografías de la familia y de algunos de los lugares evocados en el álbum. Estos elementos contribuyen a dar veracidad al relato, pero, como veremos a continuación, la descripción del pasado se hace desde un punto de vista muy específico: el de los que perdieron la guerra civil.

Visión partidista de la guerra civil y del franquismo

Como muchos artistas que se entregan al relato autobiográfico, Julio Ribéra escarba en el territorio de la confesión íntima para rememorar su infancia. *Montserrat* arranca en julio de 1936 y se estructura en forma de microsecuencias de entre dos y cuatro páginas, en las que el narrador recrea la vida cotidiana de la familia en aquel entonces: los cuidados de su madre, la vida en el piso del número 44 de la calle Riera Sant Miquel, los juegos infantiles por el barrio de Gràcia, los paseos en patinete, las tardes de cine en el Comedia o los veranos en el pueblo de La Floresta en una de las faldas de la montaña Collserolla. Estos lugares, conocidos del lectorado catalán, dan fe del apego del autor a su cultura natal y denotan cierta nostalgia hacia el pasado. Como apunta Rocío Davis:

> En los cómics de la Niñez, los detalles específicos adquieren un significado más trascendente. El proceso de rememoración que se despliega en estas autobiografías implica con frecuencia la indagación simbólica de artefactos específicos, de pormenores sensoriales como el sabor de una comida determinada o el olor al hogar de la infancia, breves conversaciones o episodios que resuenan emocionalmente en la memoria del autor[20].

Las referencias sensoriales son múltiples y cumplen una doble función: crear una relación de complicidad con el lector y resaltar el contraste entre la «edad dorada» de la Segunda República y los tiempos oscuros de la guerra y de la posguerra, siendo una oposición que queda patente a través de dos gamas cromáticas distintas. En FIG. 1, puede observarse a Julio y su hermana menor Montserrat degustando las típicas tostadas de pan con tomate con pollo asado en el jardín frondoso y soleado de la casa de verano. Las sensaciones que se desprenden de estos recuerdos son de plenitud y libertad. Varias escenas ambientadas en la ciudad remiten igualmente a la comida: la azotea de la casa sirve de zona de cultivo de plantas aromáticas y de tomates y, en sus paseos por las calles, Julio suele pasar por las plazas de abastos o comprar dulces en la famosa

[20] DAVIS, Rocío G. «El cómic y las autobiografías de la niñez. Leer a Marjane Satrapi y Linda Barry», en TRABADO, José Manuel (coord..). *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Arco libros, 2013, p. 296.

pastelería de la Colmena. Julio Ribéra narra también un episodio que le marcó particularmente: la llegada de un cargamento de naranjas al puerto de Barcelona, adonde acude con su abuela. En el texto inserto en los cartuchos, el autor recuerda: «por un módico precio, se nos permitía coger todas las naranjas que quisiéramos [...] ¡Qué dulces sabían y qué bien olían! »[21].

MAIS LES TARTINES DE PAIN ET TOMATE AVEC DU BLANC DE POULET GRILLÉ AU FEU DE PIN QUE NOUS PASAIT NOTRE MAMAN, ONT MARQUÉ PROFONDÉMENT LES ÂMES ET LES CORPS DES ENFANTS QUE NOUS ÉTIONS.
MAMAN AIMAIT TELLEMENT LES OISEAUX QU'IL Y EN AVAIT TOUJOURS UN À LA MAISON. C'ÉTAIT UN CHARDONNERET, IL ÉTAIT EN CAGE MAIS IL FAISAIT PARTIE INTÉGRANTE DE LA FAMILLE.
ON AVAIT DEUX AUTRES BALCONS QUI DONNAIENT SUR LA RUE. C'EST LÀ QUE MAMAN FAISAIT POUSSER, DANS DES POTS, TOUTES SORTES DE PLANTES AROMATIQUES ET MÊME DES TOMATES.

FIG. 1. Montaje realizado a partir de las páginas 4 y 12 de RIBÉRA, Julio. *Montserrat. Souvenirs de la guerre civile*. Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2004.

En la obra, la añoranza de la niñez va a la par con una idealización de la vida durante la Segunda República. En la memoria de Ribéra abundan las experiencias sensoriales y humanas. Además de representar olores, sabores y colores, quedan plasmadas las relaciones sociales, que se suelen hacer en la calle o en el interior de las salas de cultura y de deporte. No obstante, el bienestar inicial se ve pronto truncado por el golpe de Estado del 18 de julio. A partir de la página catorce, la vida cotidiana se ve oscurecida por la guerra. El cantar de los pájaros da paso al estruendo de las bombas y de las sirenas, las salidas nocturnas se circunscriben a los encuentros en los refugios subterráneos y los juegos infantiles evolucionan: los niños del barrio de Gràcia pasan a enfrentarse con los niños refugiados de Madrid y ya no son tesoros, sino alimentos, lo que buscan desesperadamente.

La guerra trastorna también el núcleo familiar, ya que el padre es llamado a combatir en el frente del ejército republicano. Durante la ausencia de este, la madre debe asumir sola la manutención de la familia. A medida que el relato avanza, va escaseando la comida, hasta tal punto que el jilguero que cantaba alegremente en la azotea tiene que ser sacrificado para llenar los estómagos de los niños (FIG. 2). Dicha escena, de la que no sabemos si es ficticia o real, se compone de una única tira de cuatro viñetas en la que el recurso a planos detalles y al primer plano facilita un encadenamiento rápido de las acciones. En la primera, podemos ver cómo la madre le retuerce el pescuezo al jilguero para, luego, cocerlo y presentarlo como plato único a los niños. El contraste entre el tamaño de la sartén y del tenedor en comparación con el ave ilustra el hambre y las necesidades a las que se vieron sometidos tantos españoles durante el conflicto bélico. El

[21]RIBÉRA, Julio. *Montserrat. Souvenirs de la guerre civile*. Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2004, p. 13: «Contre une somme dérisoire, on avait le droit de prendre toutes les oranges qu'on voulait [...] Les oranges étaient parfumées et sucrées à souhait».

espanto en la cara de los pequeños y la frase «… y nos los comimos», son asimismo reveladores de su grado de resignación. La yuxtaposición de los colores rojo, blanco y verde oscuro sirve también para resaltar la violencia simbólica de la escena. Comparando esta tira con la primera de FIG. 3, se puede apreciar cómo Ribéra introduce variaciones en el ritmo en la narración, según los recuerdos que quiere destacar. Aquí, la aceleración permite abrir y cerrar un episodio al que no quiere dedicar más tiempo, por lo desagradable que fue.

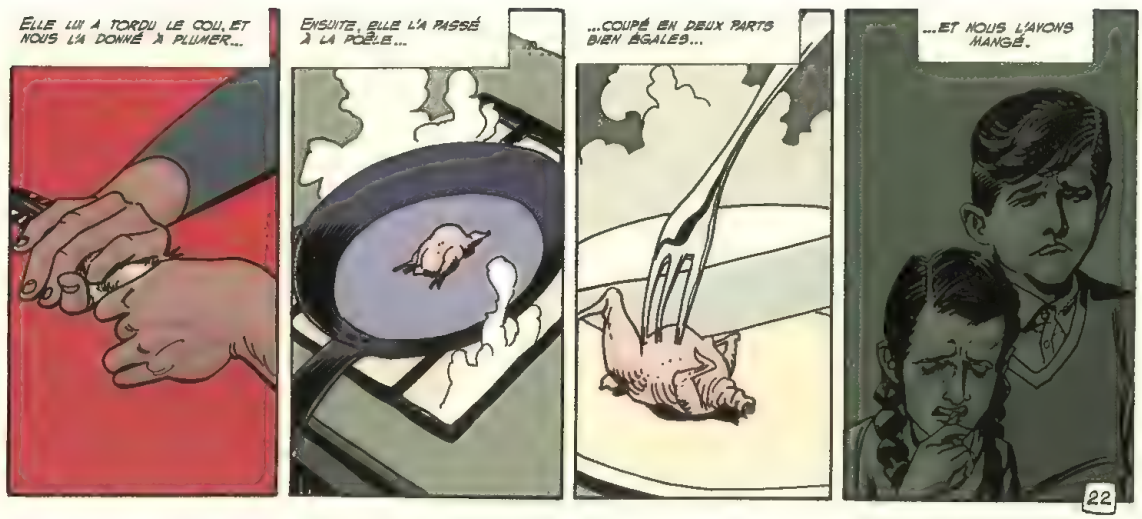

ELLE LUI A TORDU LE COU, ET NOUS L'A DONNÉ À PLUMER…
ENSUITE, ELLE L'A PASSÉ À LA POÊLE…
…COUPÉ EN DEUX PARTS BIEN ÉGALES…
…ET NOUS L'AVONS MANGÉ.
22

FIG. 2. RIBÉRA, Julio. *Montserrat. Souvenirs de la guerre civile.* Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2004, p. 22.

Acorde con las características del relato memorial histórico, el autor no solo remite a sus vivencias personales, sino también a episodios históricos emblemáticos. Las escenas del alzamiento en armas de Barcelona el 19 de julio de 1936 y de la despedida de las Brigadas Internacionales en la avenida Diagonal (escena a la que el autor asistió, según su viuda) llaman particularmente la atención por el uso de imágenes que quedaron inscritas en el imaginario social de la guerra. Las dos primeras viñetas de la FIG. 3 hacen pensar que el trabajo de documentación de *Montserrat. Souvenirs de la guerre civile* pudo haberse efectuado a partir de las fotografías de Agustí Centelles, Henry Buckley o Robert Capa, simpatizantes de la causa republicana que contribuyeron a dar a conocer la guerra a nivel internacional. A diferencia del cómic *36-39 Malos tiempos* de Carlos Giménez[22], que retrata la vida cotidiana de los madrileños en la guerra y que se basa también en el recurso intermedial de fotografías de Centelles, la trilogía de Ribéra no rompe totalmente con los estereotipos románticos de la contienda. En efecto, la representación de la despedida de las Brigadas Internacionales en una sola viñeta que ocupa todo lo ancho de la página contribuye a detener momentáneamente el tiempo, resaltar la espectacularidad de la escena y subrayar la heroicidad de «estos hombres que vinieron del mundo entero para defender nuestra libertad». Ahora bien, como apunta Jacqueline Sabbah, semejante planteamiento estético no existe en la obra de Giménez:

[22] GIMÉNEZ, Carlos. *36-3 Malos tiempos.* Madrid, Glénat, 2007.

> Les résonnances et la beauté des clichés de Centelles, comme d'autres photoreportages de guerre, ont forgé une vision où la noblesse des figures, le pathos, l'emportent souvent. Giménez refuse de sacraliser ces images et les profane en quelque sorte, leur retirant leur référent artistique ou culturel – le figure du martyr, du héros mourant pour un idéal, l'arrière-fond christique – qui pourrait les sublimer, les racheter, pour ne laisser que la violence exhibée dans tout son désordre et son non-sens[23].

Las viñetas de la tira inferior, por su parte, ilustran una visión algo simplificadora de la realidad histórica. Efectivamente, la técnica del campo contra campo resalta la oposición de «un pueblo» (en plano general y aparentemente unido) al dictador Franco (representado de manera individual en su uniforme de la legión extranjera), lo que tiende a obviar los apoyos sociales de la dictadura y las divergencias internas en el bando republicano. Pues, aunque las milicias obreras (identificables por las pancartas de la CNT, de la FAI y del POUM) llegaron a apoderarse de parte de Cataluña, el gobierno republicano no tardó en liquidarlas para asentar su autoridad. Este tipo de matices nunca aparece en la obra, de ahí que la memoria transmitida fuera muchas veces sesgada o, si se prefiere, partidista. Ribéra tampoco se detiene en representar gráficamente los horrores de la guerra. La experiencia del padre en el frente ocupa solamente cuatro páginas y se recrea a partir de vagos recuerdos de conversaciones mantenidas con su progenitor, en las que se enfatiza también la privación de alimentos.

El final de la contienda no supone una vuelta a la normalidad. Así, la tercera parte del álbum evoca el aislamiento social del padre que, debido a sus simpatías republicanas, pierde su trabajo y se ve obligado a montar un taller de reparación de radios. Ribéra evoca también los cambios en los hábitos sociales: la imposición de la moral nacionalcatólica, la vigilancia de los vecinos, la explotación de la clase trabajadora y, sobre todo, el fallecimiento de su hermana Montserrat a consecuencia de una enfermedad. En definitiva, la familia del autor es triplemente vencida: humillación social, degradación económica y pérdida de un ser querido serán el tributo de guerra que tendrá que pagar.

[23] SABBAH, Jacqueline. «L'imaginaire visuel de la guerre civile espagnole», en CHANTE Alain, MARIE, Vincent, MÉLIANI, Valérie y RÉGIMBEAU, Gérard. *Bande dessinée in extenso*. Paris, Le Manuscrit, 2018, p. 91: «La resonancia y la belleza de las fotografías de Centelles, como de otros fotorreportajes de guerra, han forjado una visión en la que suele prevalecer lo noble de las figuras, el *pathos*. Giménez se niega a sacralizar estas imágenes, y en cierto modo las profana, despojándolas del referente artístico o cultural (la figura del mártir, el héroe que muere por un ideal, el trasfondo cristiano) que podría sublimarlas o redimirlas, para dejar únicamente a la vista la violencia en todo su caos y sinsentido».

MAMAN NOUS A EMMENÉS AVENUE DIAGONAL POUR ASSISTER AU DÉPART DES BRIGADAS INTERNACIONALES.
IL FAUT REMERCIER TOUS CES HOMMES QUI SONT VENUS DU MONDE ENTIER POUR DEFENDRE NOTRE LIBERTÉ!
PAPA M'A EXPLIQUÉ QUE DES REBELLES AVAIENT ESSAYÉ D'ÉLIMINER LA RÉPUBLIQUE ESPAGNOLE. MAIS LE PEUPLE DE BARCELONE ÉTAIT SORTI DANS LA RUE POUR LA SAUVER...
LES REBELLES AVAIENT COMME CHEF LE GÉNÉRAL FRANCO QUI, GRÂCE À DES AVIONS ALLEMANDS, AVAIT DÉBARQUÉ DES TROUPES MAURES AU SUD DE L'ESPAGNE.
TOUT LE MONDE LEVAIT LE POING EN CRIANT "NO PASARAN!"
24
13

FIG. 3. RIBÉRA, Julio. *Montserrat. Souvenirs de la guerre civile*. Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2004, p. 15.

Entre realismo y subjetividad

La desaparición de Montserrat permite establecer un nexo entre el primer y el segundo álbum de la trilogía. De alguna manera, *Jeunesse bafouée* ilustra la historia de un adolescente que aprende a sobrevivir a la desgracia familiar y nacional a través del cultivo de sus habilidades artísticas y creativas. Tras aficionarse por la música *jazz*, Ribéra emprende una carrera de dibujante para, quizá, mantener el vínculo con su difunta hermana, de la que decía en el volumen uno: «Montserrat manejaba el lapicero con la gracia de una reina»[24]. En sus creaciones para el público infantil (cuyos ejemplos se insertan en el cómic a modo de *collage*), recrea escenas fantásticas que remiten a sus héroes de la infancia y al estilo no figurativo que adoptará a lo largo de su carrera. Tal como adelanta en *Montserrat*: «reinaba un ambiente tan dramático que solo la lectura de los cómics que nos intercambiábamos nos devolvía la sonrisa»[25].

La necesidad de escaparse se vuelve tanto más apremiante cuanto que, durante la adolescencia y edad pre adulta, el protagonista tiene que confrontarse a los tres pilares del franquismo: la Iglesia, la Falange y el Ejército. De su educación secundaria, Ribéra recuerda los sermones aterrorizantes de un cura profesor de filosofía que escupe su odio contra el género femenino: «las chicas son criaturas del diablo cuyo propósito es haceros caer en pecado mortal y, una vez poseídos por el demonio, vuestras almas arderán eternamente en las llamas del infierno»[26]. Las

[24] RIBÉRA, Julio (2004). *Op. cit.*, p. 28.

[25] *Ibid.*, p. 24.

[26] RIBÉRA, Julio. *Jeunesse bafouée. Une dictature au fil des jours*. Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2005, p. 3.

clases de civismo no son mucho más instructivas, ya que un joven militante de la Falange se encarga de adoctrinar a los jóvenes en los valores del franquismo.

En sus trabajos sobre el cómic autobiográfico, Thierry Groensteen enumera algunos aspectos particulares del cómic francés: los más recurrentes son recuerdos de la infancia y de las primeras relaciones sexuales. *Jeunesse bafouée* cumple doblemente con estos rasgos y hace hincapié en la hipocresía de la ideología oficial. Ante la férrea moral religiosa, el protagonista y sus amigos no tienen otro remedio que recurrir a prostitutas para iniciarse a la sexualidad. Lejos de ser marginal, la economía sexual aparece perfectamente codificada y jerarquizada. El narrador subraya, por ejemplo, la normalidad de acudir al barrio de El Raval (inmortalizado por el fotógrafo Joan Colóm)[27], en el cual trabajaban dos tipos de prostitutas: las «caras y guapas» en los lenocinios y las «feas y baratas» en plena calle. Para ahorrar dinero, un amigo suyo decide recurrir a una vieja prostituta del puerto de los Drassanes (FIG. 4), al sur del barrio.

Como solían oficiar en la oscuridad, las caras de estas mujeres no siempre eran visibles. Y, cuando lo eran, provocaban a veces el espanto de sus clientes. El recuerdo que Ribéra conserva de alguna de ellas queda plasmado, por medio de la focalización interna, en una imagen deformada y esperpéntica que remite explícitamente a los *Caprichos* de Goya.

POUR UN PEU PLUS CHER, ON POUVAIT BÉNÉFICIER DU "SERVICE DE LUXE" QUI CONSISTAIT À METTRE À LEUR POIGNET UN BRACELET GARNI DE CLOCHETTES. L'EFFET ÉTAIT SAISISSANT !...
KLING KLING KLING KLING KLING KLING KLING KLING KLING
PARFOIS UN PEU DE LUMIÈRE LAISSAIT ENTREVOIR LA DAME AU BRACELET, CE QUI N'ÉTAIT PAS SANS ME RAPPELER LES IMAGES QUE GOYA AVAIT GRAVÉES DANS SES CAPRICES. INUTILE DE DIRE À QUEL POINT NOTRE SOIRÉE ÉTAIT GÂCHÉE...

FIG. 4. RIBÉRA, Julio. *Montserrat. Souvenirs de la guerre civile.* Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2004, p. 13.

En este ejemplo, como en otros, Ribéra desafía la definición del realismo para situarse en el terreno de la subjetividad. Semejante procedimiento es frecuente en los dos primeros álbumes, donde el realismo social objetivo convive con respuestas subjetivas a esa misma realidad. Es decir, que Ribéra crea un mundo paralelo de fantasía, donde los curas franquistas cobran rasgos de demonios o donde las arañas de la casa de campo aparecen como monstruos gigantes[28]. En esta línea, la percepción del peligro comunista por parte de las autoridades franquistas está simbolizado a través de la figura del salvaje con un cuchillo entre los dientes, como un tópico de la

[27] BALSELLS, David y RIBALTA, Jorge. *Yo hago la calle. Joan Colom, fotografías 1957-2010.* Barcelona, La Fábrica, 2014.

[28] *Ibid.* Ver también RIBÉRA, Julio (2004). *Op. cit.*, p. 6.

iconografía occidental y, especialmente, de la francesa. Adoptando este elemento visual, el autor pretende distanciarse de los estereotipos que le inculcaron durante la dictadura y corregir o producir *a posteriori* un discurso con otros matices.

La experiencia del servicio militar, que ocupa una cuarta parte del álbum, subraya también el papel del Ejército en el adoctrinamiento de los jóvenes y en la reproducción del orden social impuesto por los vencedores. El hambre, «esta vieja conocida», contribuye a desarmar los espíritus rebeldes. Como en el cómic *Las guerras silenciosas* de Jaime Martín[29], vemos en *Jeunesse bafouée* cómo el poder castrense se encarga de yugular todo sentimiento identitario que no sea el de la ideología dominante. La tira de FIG. 5 enseña, por ejemplo, a un joven vasco al límite de la desnutrición, siendo objeto de vejaciones continuas por parte de un cabo tiránico. Los colores apagados, la actitud sometida del joven y la predominancia de líneas verticales dan la sensación de que la «mili» no se diferencia tanto de la cárcel y que pretende, sobre todo, doblegar a los jóvenes. De hecho, el vasco acabará muriendo sin que nadie se preocupe de darle una sepultura digna.

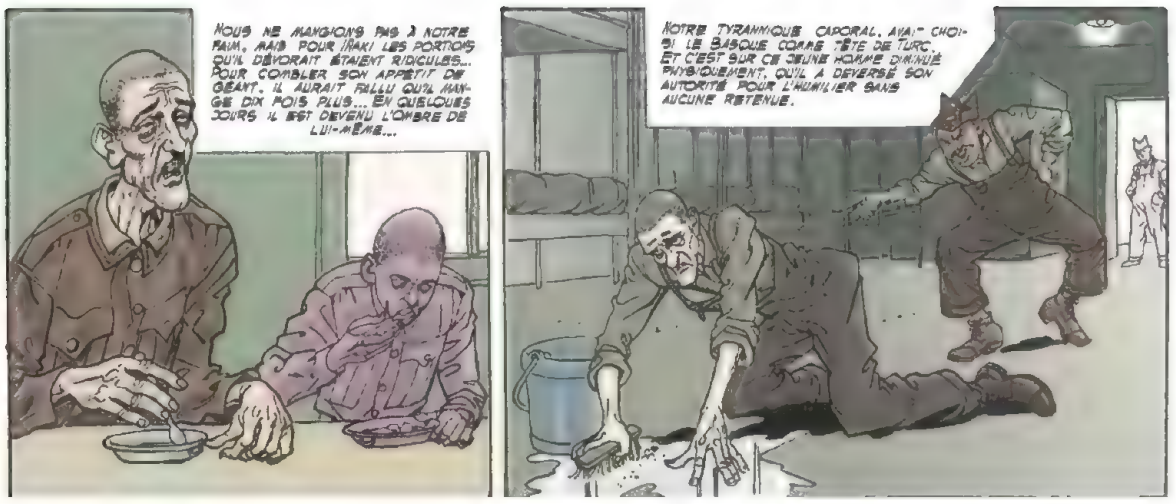

NOUS NE MANGIONS PAS À NOTRE FAIM, MAIS POUR IRAKI LES PORTIONS QU'IL DÉVORAIT ÉTAIENT RIDICULES... POUR COMBLER SON APPÉTIT DE GÉANT, IL AURAIT FALLU QU'IL MANGE DIX FOIS PLUS... EN QUELQUES JOURS IL EST DEVENU L'OMBRE DE LUI-MÊME...
NOTRE TYRANNIQUE CAPORAL, AYANT CHOISI LE BASQUE COMME TÊTE DE TURC ET C'EST SUR CE JEUNE HOMME DIMINUÉ PHYSIQUEMENT, QU'IL A DÉVERSÉ SON AUTORITÉ POUR L'HUMILIER SANS AUCUNE RETENUE.

FIG. 5. RIBÉRA, Julio. *Jeunesse bafouée. Une dictature au fil des jours*. Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2005, p. 39.

La vuelta a la vida civil no supone, aquí tampoco, ninguna liberación. Como todos los españoles de su generación, Ribéra tiene que plantearse casarse para poder encontrar un trabajo fijo. La elegida será Carmen, una chica de ideas progresistas, que aceptará expatriarse a Francia nada más celebrar la obligatoria boda religiosa.

Aunque no se declare oficialmente opositor al régimen, Julio Ribéra no contempla la posibilidad de seguir viviendo en España. Efectivamente, los tres pilares del régimen contribuyen, según él, a la estructuración de un sistema opresor que puede conducir a los individuos a la desesperación. No en vano, recuerda que más de una vez que se le pasó por la mente suicidarse. Así, durante la mili, «tuve por primera vez en mi vida la tentación de suicidarme. El recuerdo de papá y mamá, que nunca se dieron por vencidos, me dio fuerzas para seguir adelante y reconsiderar esta

[29] MARTIN, Jaime. *Las guerras silenciosas*. Barcelona, Norma, 2014.

decisión»[30]. Ante todas estas dificultades, él y Carmen deciden emigrar a París y hacer así un «corte de mangas a ese mundo triste y gris» que dejan atrás.

La relación de Ribéra con el cómic

A parte de los recuerdos de la infancia y adolescencia, una línea temática importante de la trilogía trata de la relación entre Julio Ribéra y el mundo del cómic: sus autores, productores, consumidores o condiciones materiales de ejercicio. Tal como apunta Groensteen, la especial atención al «relato de la vida profesional, a la puesta en escena del oficio de autor dentro del cómic[31]» es característica de la producción del mercado francés de los años 90 y2000. Como sujeto transnacional, Julio Ribéra no escapa de esta tendencia. Tras descubrir la afición de Julio por los cómics en *Montserrat*, el lector es testigo de sus inicios como dibujante en *Jeunesse bafouée*, así como de los abusos de los editores y de los censores durante la dictadura[32], pero es en *Paris Liberté* donde se otorga más importancia a la profesionalización del autor[33]. Este último álbum cuenta los esfuerzos que tiene que realizar para entrar en el mercado francés y sus colaboraciones con algunos dibujantes famosos y su posterior compromiso en la fundación de un sindicato de ilustradores de cómics, para que estos pudieran ampararse en el régimen de la seguridad social. Aunque existía una mejor consideración social de la profesión en Francia, «los editores tenían todo el poder. Podían contratarte y despedirte sin pagarte ninguna indemnización. No compartían los beneficios de la reventa de derechos en el extranjero. No nos devolvían los originales. En fin, la situación era difícil»[34].

La relación de estas vivencias permite comprender mejor la noción de «exiliado cultural», con la que se define el autor de la trilogía de la memoria. Es interesante señalar que este no da cuenta de condiciones de vida precarias. Él y Carmen se van a Francia con los ahorros que habían conseguido juntar en Barcelona. De hecho, toman el avión para llegar hasta París, donde pueden contar con la solidaridad de otros intelectuales o artistas que los acompañan en sus primeros pasos como inmigrantes. Entre ellos, los dibujantes barceloneses Francisco Batet, creador del personaje El Coyote, que ayuda a la pareja Ribéra a encontrar una habitación en la ciudad periférica de Drancy, y Manfred Sommer, con quien comparten piso en un barrio selecto de la capital a partir de mediados de los años 50. En este aspecto, la vida de Ribéra no es nada comparable a la del dibujante granadino Vázquez de Sola, que se exilia a Francia para huir de la persecución franquista y que vive una temporada debajo de los puentes del Sena antes de alcanzar fama trabajando para el diario satírico *Le Canard Enchaîné*[35]. Por su parte, Ribéra vive alejado

[30] RIBÉRA, Julio (2005). *Op. cit.*, p. 37: «J'ai eu, pour la première fois de ma vie, la tentation du suicide [...] Le souvenir de papa et maman qui n'avaient jamais cédé au désespoir m'a donné la force de continuer et de reprendre mes esprits».

[31] GROENSTEEN, Thierry. «Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée», en *9e Art*, n.º 1 (1996), p. 65.

[32] RIBÉRA, Julio (2005). *Op. cit.*, p. 17.

[33] RIBÉRA, Julio. *Paris liberté. Le parfum de l'espoir*. Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2006.

[34] ANSPACH, Nicolas. *Op. cit.* Traducción propia.

[35] RAMÍREZ, Daniel. «Las aventuras de Vázquez de Sola, el dibujante que más cabreó a Franco: "Al morir prefiero ver a Marx que a Jesús"», en *El Español*, 13 de noviembre de 2021. Disponible en

del entorno político-cultural del Partido Comunista y opta por llevar una existencia más bien burguesa. Los contratos que firma en grandes editoriales francesas le permiten tener un nivel de vida envidiable y disfrutar de la sociedad de consumo de los «Treinta gloriosos».

Para compensar, quizá, las privaciones sufridas durante la Guerra Civil, el matrimonio no ceja en gastar dinero en ropa, coches, vacaciones y otras actividades de ocio. Esto no le impide mostrar cierta preocupación ante la injusticia social. El autor, por ejemplo, siente admiración por el espíritu luchador del abate Pierre, que defiende el derecho de las clases humildes a una vivienda digna en el invierno de 1954 (actitud que dista mucho de la de la jerarquía eclesiástica franquista). De la misma manera, da a entender que su defensa de la profesión procuraba evitar la repetición de situaciones vividas en la posguerra española: «Yo que había asistido al entierro de varios dibujantes desaparecidos en lo mejor de sus vidas, había notado que las situaciones que dejaban detrás de sí eran parecidas: una viuda con niños, muchos libros y un montón de deudas»[36].

En tercer lugar, Ribéra muestra su disconformidad con algunos artistas españoles que mantienen una actitud ambigua con respecto al franquismo. Algunas declaraciones provocadoras de Salvador Dalí, citadas en la página 44 de *París Liberté*, son objeto de una crítica velada: «Yo, Dalí, me declaro en contra de la libertad y a favor de la Santa Inquisición. La libertad es mierda. Es debido a un exceso de libertad por lo que se hunden todos los países: habría que multiplicar por tres las ejecuciones»[37]. En el contexto de desintegración del franquismo y de reactivación de la represión de principios de los años setenta, Ribéra parece estar apelando aquí a la responsabilidad ética de los artistas e intelectuales. Al reflejar estas preocupaciones, la trilogía de la memoria le confiere mayor complejidad a la figura de Ribéra, llevándolo más allá del mero dibujante talentoso de ciencia ficción.

Por último, en este volumen, evoca la función terapéutica del trabajo ante el desmoronamiento de su matrimonio con Carmen. De manera muy púdica, Ribéra alude a la profunda depresión en la que cae su primera esposa, que acabará quitándose la vida en los ochenta. Si bien se desconocen los detalles sobre el asunto, la obra sugiere una relación entre las enfermedades de las dos mujeres de su vida y el contexto nacional. En efecto, Montserrat es indirectamente víctima de las privaciones alimenticias de la guerra, mientras que Carmen va arrastrando el trauma de la contienda en su día a día. El proceso creativo de Julio, por su parte, sigue viéndose alterado por los acontecimientos de su país natal. La tercera parte de *Paris Liberté* alude, por ejemplo, a las últimas ejecuciones del franquismo. Al no ser testigo directo de estos, Ribéra introduce en el relato varias fotografías de actualidad, como la manifestación profranquista de la plaza de Oriente durante el Proceso de Burgos en 1970, la muerte de Franco o la nominación del futuro

https://www.elespanol.com/porfolio/entrevistas/20211113/aventuras-vazquez-dibujante-cabreo-franco-morir-prefiero/1002506829295_33.html

[36] RIBÉRA, Julio (2006). *Op. cit.*, p. 46: «Moi qui avait assisté à l'inhumation de plusieurs dessinateurs disparus dans la force de l'âge, j'avais remarqué la similitude des situations qu'ils laissaient derrière eux : une veuve avec des enfants, beaucoup de livres et énormément de dettes».

[37] *Ibid.*, p. 44: «Moi, Dalí, je suis contre la liberté, je suis pour la sainte inquisition. La liberté, c'est la merde et c'est pour ça que tous les pays sombrent à cause de l'excès de liberté. Il faudrait faire trois plus d'exécutions».

jefe de Estado Juan Carlos de Borbón. Las noticias que le llegan de España le generan angustias que él trata de aliviar a través del dibujo de ciencia ficción.

El *collage* de FIG. 6, sacada de la última página de *Paris Liberté*, es buena muestra de sus altibajos anímicos. En un primer plano retrata a Franco en el ataúd, mientras que, en la parte derecha incluye una fotografía de un hombre leyendo atentamente la edición del 20-N de 1975 de *La Vanguardia*. Entre los dos, Ribéra inserta un retrato del Vagabundo de los limbos, su personaje fetiche. Su posición central y su mirada dirigida hacia el espacio fuera de campo (como si pretendiera salirse de la imagen y desprenderse así definitivamente del franquismo) sugiere que la desaparición del dictador va a suponer un alivio tanto político, como personal y profesional.

ET C'EST DANS CET ÉTAT D'ESPRIT QUE NOUS AVONS APPRIS LA MORT DE FRANCO. JE SUIS SÛR QUE MON INSTINCT DE CONSERVATION A FAIT NAÎTRE DANS MA TÊTE UNE SORTE D'HISTOIRE PERSONNELLE QUI ME RACONTAIT QUE LA DISPARITION DU VIEUX DICTATEUR, AVAIT LAISSÉ LA PLACE À LA NAISSANCE DU "VAGABOND DES LIMBES"...
EDICIÓN EXTRA
EL GENERALISIMO FALLECIO A LAS 4'30 HORAS DE LA MADRUGADA DE HOY

FIG. 6. RIBÉRA, Julio. *Paris liberté. Le parfum de l'espoir*. Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2006, p. 48.

De hecho, el texto afirma: «Fue en ese estado de ánimo [de angustia] cómo nos enteramos de que Franco había muerto. Estoy seguro de que mi instinto de conservación hizo que surgiera en mi cabeza una especie de historia personal que me decía que la desaparición del viejo dictador dejado el espacio libro para el "Vagabundo de los limbos"»[38].

Conclusiones

La trilogía de la memoria ocupa un lugar a parte en la producción de cómics sobre la Guerra Civil y la dictadura en tanto que Julio Ribéra fue testigo directo de los hechos y su propio intérprete. Aunque no pertenece, en sentido estricto, al campo comigráfico español, sus obras sí dialogan con él y con la tradición memorística que se ha desarrollado en los últimos años. Desde su postura de exiliado cultural y simpatizante de la causa republicana, Ribéra ofrece una visión crítica del franquismo basada en la microhistoria. Además de informar sobre una de las épocas más duras del siglo XX español, la trilogía permite «re-presentar» (es decir, recrear, verbo-gráficamente) la memoria a los ausentes (su hermana Montserrat, su primera esposa Carmen, sus padres) y recordar, a través de sus figuras, las vejaciones que sufrieron todos aquellos que habían

[38] *Ibid.*, p. 48: «C'est dans cet état d'esprit que nous avons appris la mort de Franco. Je suis sûr que mon instinct de conservation a fait naître dans ma tête une sorte d'histoire personnelle qui me racontait que la disparition du vieux dictateur avait laissé la place à la naissance du "Vagabond des Limbes"».

profesado ideas progresistas durante la Segunda República. La escritura autobiográfica también permite considerar la existencia del autor por primera vez y, por tanto, afirmar su identidad de dibujante transnacional. Lejos de cuestionar los aspectos normativos del cómic de masas que le permitieron alcanzar la fama, Ribéra sugiere que la elección de un género fantástico o de ciencia ficción respondió tanto a la necesidad de ganarse la vida en el extranjero como a la de huir de una realidad sociopolítica que ya no soportaba, y que siguió siendo fuente de desasosiego durante el exilio. En este sentido, la trilogía enmarca la creación de Ribéra en un contexto histórico y personal particular, abriendo nuevos enfoques de lectura a esta. Al desempolvar la micro y macrohistoria y apostar por la transmisión de una memoria, la trilogía sigue las pautas del relato memorial histórico, tal como viene definido por Isabelle Delorme. Asimismo, cierra el círculo de vida de Ribéra a pesar de la frustración que le causara no haber podido publicar sus memorias en España. De ahí la voluntad de su viuda de dar continuidad a la obra, traduciéndola y dándola a conocer en el país que lo vio nacer[39].

Bibliografía

ANSPACH, Nicolas. «Julio Ribéra: l'autobiographie est un exercice difficile», en *actuabd.com*, 23 de agosto de 2008. Disponible en https://www.actuabd.com/Julio-Ribera-L-autobiographie-est-un-exercice-douloureux

ARÓSTEGUI, Julio. «Retos de la memoria y trabajos de la historia», en *Pasado y memoria, Revista de historia contemporánea*, n.º 3 (2004), pp. 15-36. Disponible en https://pasadoymemoria.ua.es/article/view/2004-n3-memoria-memoria-historica-e-historiografia-precision-con

BALSELLS, David y RIBALTA, Jorge. *Yo hago la calle. Joan Colom, fotografías 1957-2010*. Barcelona, La Fábrica, 2014.

BEATY, Bart. «La autenticidad de la autobiografía», en TRABADO, José Manuel (coord.). *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Arco libros, 2013, pp. 243-285.

BOURDIEU, Séverine. «Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde», en *COnTEXTES*, n.º 11 (2012). Disponible en https://doi.org/10.4000/contextes.5362

DAVIS, Rocío G. «El cómic y las autobiografías de la niñez. Leer a Marjane Satrapi y Linda Barry», en TRABADO, José Manuel (coord.). *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Arco libros, 2013, pp. 287-313.

DELORME, Isabelle. *Les récits mémoriels historiques. Mémoire individuelle et mémoire collective du XXe siècle en bande dessinée* [tesis doctoral]. Institut d'études politiques de Paris, 2016.

—*Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle: Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*. Dijon, Presse du réel, 2019.

DOW ADAMS, Timothy. *Telling lies in Modern American Autobiography*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990.

FILIPPINI, Henri. «Ribéra a rejoint les limbes», en *bdzoom*, 28 de mayo de 2018. Disponible en https://www.bdzoom.com/130234/actualites/julio-ribera-rejoint-les-limbes%E2%80%A6/

GASCA, Luis y GUBERN, Román. *El discurso del cómic*. Madrid, Catedra, 1994.

[39] La versión en catalán se editará en los próximos meses.

GIMÉNEZ, Carlos. *36-3 Malos tiempos*. Madrid, Glénat, 2007.

GROENSTEEN, Thierry. «Petit Manuel d'introspection graphique», en *Ego comme X*, n.º 1 (1994), p. 2.

—«Les petites cases du moi: l'autobiographie en bande dessinée», en *9e Art*, n.º 1 (1996), pp. 58-69.

—*Le système de la bande dessinée*. Paris, PUF, 1999.

HALBWACHS, Maurice. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Félix Alcan, 1925.

—*La Mémoire collective*. Paris, Albin Michel, 1997.

LAFOURCADE, Laurent. «Entretiens avec Christian Godard. Toute une vie avec Julio Ribéra», en *bd-best*, 1 de abril de 2020. Disponible en https://www.bd-best.com/entretiens-avec-christian-godard-ae-le-feuilleton-godard-pisode-4-toute-une-vie-avec-julio-ribera-news-11151.html

LANDSBERG, Alison. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Nueva York, Colombia University, 2004.

LEFEBVRE, Michel. «Entretien avec Denis Peschanski et Boris Cyrulnik, le traumatisme entre histoire et neurosciences», en *Le Monde*, hors-série «1914-2014, un siècle de guerre», pp. 76-77.

LEJEUNE, Philippe. *El Pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymión, 1994. Traducción Ana Torrent.

LESAGE Sylvain. «Album», en *citebd.org*, enero 2013. Disponible en https://www.citebd.org/neuvieme-art/album#:~:text=L'album%20est%20un%20objet,une%20nostalgie%20pour%20l'enfance

MARTIN, Jaime. *Las guerras silenciosas*. Barcelona, Norma, 2014.

MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics: the Invisible Art*. New York, Harper Collins, 1994.

NORA, Pierre. *Lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1984.

PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos. «Cuando lo personal es colectivo: memorias gráficas en el cómic español sobre Guerra Civil y franquismo (2000-2010)», en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, n.º 4 (2022), pp. 77-94. Disponible en https://doi.org/10.26754/ojs_neuroptica/neuroptica.2022410015

PINTOR IRANZO, Iván. *Figuras del cómic. Forma, tiempo y narración secuencial*. Bellatera, Universitat Autónoma de Barcelona, 2017.

RAMÍREZ, Daniel. «Las aventuras de Vázquez de Sola, el dibujante que más cabreó a Franco: "Al morir prefiero ver a Marx que a Jesús"», en *El Español*, 13 de noviembre de 2021. Disponible en https://www.elespanol.com/porfolio/entrevistas/20211113/aventuras-vazquez-dibujante-cabreo-franco-morir-prefiero/1002506829295_33.html

RIBÉRA, Julio. *Montserrat. Souvenirs de la guerre civile*. Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2004.

—*Jeunesse bafouée. Une dictature au fil des jours*. Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2005.

—*Paris liberté. Le parfum de l'espoir*. Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2006.

ROUSSO, Henry. *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*. Paris, Belin, 2016.

SABBAH, Jacqueline. «L'imaginaire visuel de la guerre civile espagnole», en CHANTE Alain, MARIE, Vincent, MÉLIANI, Valérie y RÉGIMBEAU, Gérard. *Bande dessinée in extenso*. Paris, Le Manuscrit, 2018, pp. 81-101.

THOUVEREZ, Ludivine. «Memorias subterráneas de la violencia de ETA: estudio de tres cómics vascos» [artículo en línea], en *Atlante*, n.º 19 (2023).

TRAVERSO, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Barcelona, Marcial Pons, 2007.

Aproximación del cómic al alumnado valenciano. La exposición itinerante «Imágenes de la Memoria Democrática»

Bringing comics to Valencian students. The travelling exhibition "Images of Democratic Memory"

Felipe Sigüenza Tarí

CEFIRE

Felipe Sigüenza Tarí es asesor de formación en la red de Centros de Formación, Innovación y Recursos Educativos (CEFIRE) de la Comunidad Valenciana. Desarrolla su trabajo en el CEFIRE Humanístico y Social ocupando la asesoría de Geografía e Historia. También trabaja como profesor asociado en el Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas de la Facultad de Educación de la Universidad de Alicante.

Fecha de recepción: 13 de junio de 2024

Fecha de aceptación definitiva: 16 de septiembre de 2024

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2590

Resumen

Imágenes de la Memoria Democrática: el cómic como recurso didáctico es una exposición destinada a las aulas que, a través de viñetas y de textos explicativos, propone una visión de la historia de España que va de principios del siglo XX al inicio de la Transición. La asesoría de Geografía e Historia del CEFIRE Humanístico y Social de la Comunidad Valenciana la ha elaborado contando con las obras de autores tan reconocidos como Paco Roca, Antonio Altarriba o Sento y con los textos preparados por la Cátedra Interuniversitaria de Memoria Democrática. Desde noviembre de 2018, se ha puesto a disposición de los docentes de la comunidad esta herramienta que aúna cómic, historia, memoria democrática y metodologías activas.

Palabras clave: educación, exposición, memoria democrática, metodologías activas, recurso didáctico.

Abstract

Images of Democratic Memory: comics as a teaching resource is an exhibition intended for classrooms. Through vignettes and explanatory texts, it proposes a vision of the history of Spain from the beginning of the 20th century to the beginning of the Transition. It has been developed by the Geography and History consultancy of the CEFIRE Humanistic and Social of the Valencian Community using works of renowned authors such as Paco Roca, Antonio Altarriba or Sento as well as the texts created by the Interuniversity Chair of Democratic Memory. Since November 2018, teachers in the community have had access to this tool that combines comics, history, democratic memory, and active methodologies.

Keywords: active methodologies, education, exhibition, democratic memory, teaching resource.

Cita bibliográfica

SIGÜENZA TARÍ, Felipe. «Aproximación del cómic al alumnado valenciano. La exposición itinerante "Imágenes de la Memoria Democrática"», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 23 (2024), pp. 103-120.

El cómic en las aulas

La idea que sustenta la exposición «Imágenes de la memoria democrática: el cómic como recurso didáctico» es la de fomentar la utilización del cómic en las aulas de educación secundaria. Afortunadamente, hace ya algún tiempo que desaparecieron (al menos en parte) las reticencias que se tenían sobre el uso educativo de una herramienta tan potente, especialmente en las materias de nuestra área: historia, geografía y arte. Además de esto, los cambios curriculares a los que asistimos en los últimos años han reforzado, aún más, su pertinencia. Dentro de este epígrafe, veremos cómo su naturaleza artística y su potencial como recurso didáctico lo hacen un medio excelente para dar respuesta a las reformas que se están produciendo en los currículos educativos. Nos dedicaremos específicamente a explicar cómo su utilidad aumenta significativamente a la hora de ocuparnos de contenidos históricos y valores democráticos. Nuestra exposición está realizada con la intención de explotar esta potencialidad. Constituye una herramienta más para introducir el siempre difícil tema de la memoria democrática en las aulas, utilizando para ello algunos de los acontecimientos más destacados que tuvieron lugar en nuestro país a lo largo del siglo XX.

El cómic como arte

Múltiples son las aportaciones, debates e incluso polémicas en torno a la naturaleza artística del cómic. No deseamos abundar en ellas por lo que remitimos a la interesante tesis, todavía inédita, de Sergio Ballester Redondo. En ella se plantea como objetivo «analizar si el cómic es un medio lo suficientemente destacable y con las cualidades necesarias como para merecer su inclusión dentro del mundo artístico»[1]. Bajo nuestro punto de vista, sus aportaciones logran dar respuesta a esta pregunta.

En todo caso, nadie mejor para defender la esencia artística del cómic que el maestro Will Eisner. Su obra *El cómic y el arte secuencial* lleva un subtítulo muy ilustrativo: *teoría y práctica de la forma de arte más popular*. En su introducción, Eisner nos deja una definición aclaratoria del medio, «forma artística y literaria que trata de la disposición de los dibujos o las imágenes y palabras para contar una historia o escenificar una idea»[2]. Hugo Pratt también defendió las virtudes artísticas del medio. Dominique Petitfaux, en sus conversaciones con el de Rímini, supo extraer frases para el recuerdo: «soy un autor, un autor de literatura dibujada»[3], «el mío es un oficio realmente complejo —escribir un libro es más fácil que dibujarlo—»[4]. Amigo de Pratt,

[1] BALLESTER, Sergio. *El cómic y su valor como arte* [tesis doctoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid, 2017. Disponible en: https://docta.ucm.es/entities/publication/2494eb9d-602d-4140-900e-95880d8a0242

[2] EISNER, William. *El cómic y el arte secuencial: teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo.* Barcelona, Norma Editorial, 2002, p. 7.

[3] PRATT, Hugo y PETITFAUX, Dominique. *A la sombra de Corto. Conversaciones sobre su obra con Dominique Petitfaux*. Almería, Confluencias Editorial, 2013, p. 337.

[4] PRATT, Hugo y PETITFAUX, Dominique. *El recuerdo de ser inútil. Recuerdos y reflexiones. Conversaciones con Dominique Petitfaux.* Almería, Confluencias Editorial, 2012, p. 179.

Umberto Eco, escribió un prólogo inolvidable para *La balada del mar salado* en el que expresa su admiración por el personaje, por Pratt y por el medio, refiriéndose a la obra como «literatura en historieta»[5]. Reproducimos estas pequeñas pinceladas de Eisner, Pratt y Eco con la intención de ilustrar una de las ideas fuerza de nuestro proyecto: introducir el cómic en el aula es promover la cultura entre nuestro alumnado.

El uso del cómic como recurso didáctico es equiparable al trabajo con la literatura o con la pintura. Sus características artísticas afianzan el gusto por el arte y por su lenguaje. Las viñetas nos ofrecen la posibilidad de trabajar conceptos como la línea, el color, la perspectiva, la composición, el movimiento, el tratamiento de la luz… es decir, trabajando con él reforzaremos su conexión con la obra de arte. Enfrentarse a una viñeta es asumir el mismo reto que nos plantea una pintura. Estamos obligados a descifrar sus códigos visuales, sin embargo, al utilizar un conjunto de viñetas elevaremos aún más la exigencia. Las posibilidades que nos ofrece su lectura la convertirán en todo un reto.

La lectura de un cómic es una experiencia, a la par que rica, exigente. Es una práctica atractiva y enriquecedora. El lector se enfrenta a un conjunto de dibujos, textos, códigos y símbolos que ha de interpretar para poder alcanzar una comprensión óptima. Se trata de una propuesta exigente porque solicita del lector que la organice al tiempo que la ejercita. Sus ojos han de ir moviéndose por cartelas, bocadillos o dibujos sin orden predeterminado, gozando de una libertad que pocos medios son capaces de ofrecer. Al proporcionar este orden de lectura abierto, el cómic ofrece a cada lector la posibilidad de individualizar su experiencia. Esta libertad de uso no solo va referida al orden de lectura de los distintos elementos que configuran una obra, sino que también afecta al ritmo de lectura que deseemos llevar. Cada lector puede establecer su propio ritmo, ya que ha de decidir cuánto tiempo va a dedicar a los distintos elementos de la obra. La atención prestada a dibujos, color y textos determinará diferencias notables entre los lectores. Podemos mirar con detalle o podemos realizar una lectura rápida. Es más, estas distintas posibilidades abren la puerta a la relectura, ya que el medio favorece sucesivas lecturas cambiando, en cada una de ellas, el orden de los elementos, el ritmo o los puntos de interés a los que dedicar más o menos tiempo.

Todas estas circunstancias convierten al cómic en una obra de arte que exige del espectador una implicación directa. Ha de tomar muchas decisiones al tiempo que lee y esta interpelación facilita el establecimiento de una relación intensa con la obra, que hace que el alumnado conecte con los hechos narrados y empatice con los sucesos descritos, convirtiéndose en un complemento perfecto para la lectura de obras históricas o historiográficas a las que, por supuesto, no debe sustituir.

El cómic como recurso educativo

A la hora de reivindicar la idoneidad del cómic como recurso para el aprendizaje, no podemos dejar de recordar que también los autores tienen muy clara esta circunstancia. En los últimos años, asistimos a una proliferación de obras que, claramente, están concebidas con la intención

[5] ECO, Umberto. «Corto Maltés o la geografía imperfecta», en PRATT, Hugo. *La balada del mar salado*. Barcelona, Norma Editorial, 1992, s.p.

de contar hechos del pasado en pos de una sociedad más justa y democrática. El ejemplo de la última obra de Paco Roca así lo atestigua[6]. Atendiendo a esta relación creadores–educación, nos gustaría recoger otra aportación más de Will Eisner, «un interés pedagógico proporcionaría un clima más benigno para la creación de contenidos más dignos y la expansión del medio en general»[7]. Eisner es uno de los grandes, no solo por ser un magnífico dibujante y guionista de cómics, sino también por ser una de las figuras más activas en su dignificación; sabía que la introducción del cómic en la educación ayudaría a crecer al medio y le aportaría beneficios reseñables. Esta circunstancia explica también que la relación entre cómic y educación sea tan fructífera y que muchas veces podamos contar con la participación de los creadores y creadoras de cómics en nuestras aulas cerrando, de esta manera, un círculo que podríamos llamar virtuoso, que favorece, no solo el trabajo de la obra, sino también un contacto directo entre la persona que la crea y el alumnado. Como podemos ver en la siguiente fotografía, la visita de los autores a los centros siempre se convierte en un acontecimiento para el alumnado.

En España encontramos grandes dignificadores del cómic. Antonio Altarriba seguramente es uno de los más activos. Disponemos de múltiples contribuciones suyas en este sentido, baste como ejemplo la entrevista que le realizó Javier Mora para la Asociación Profesional de Guionistas de Cómic:

> «P: En este sentido, ¿sería necesaria la historieta en la escuela?
>
> R: La historieta sería necesaria en la escuela no solo por méritos propios, para conocer su historia y analizar sus obras. Es un instrumento básico para explicar técnicas de realización y puesta en escena, banco de pruebas inmejorable para acercarse al cine, a la televisión y al teatro. También funciona bien como metodología de apoyo para la enseñanza de la historia, los idiomas, el dibujo y, en general, las bellas artes»[8].

Pero, ¿cuáles son las bondades de este medio en el aula?, ¿por qué es tan interesante su utilización como recurso?

En primer lugar, su índole artística hace que sea un excelente canal de información. Los recursos narrativos que utiliza nos aseguran una herramienta con gran potencial didáctico. Su marcada capacidad para atrapar la atención hace que sea un instrumento especialmente útil para trabajar con el alumnado que se muestra menos interesado por el contenido histórico. Ofrece una motivación extra al estudiantado que manifiesta rechazo por saberes que puede considerar inútiles, aumentando su curiosidad y su interés. En lo que podríamos considerar un nivel superior de esta característica, el cómic puede jugar un papel muy importante como herramienta inclusiva, ya que, una vez despertada la curiosidad del alumnado, resulta mucho más fácil proponer el acceso a contenidos más complejos.

[6] ROCA, Paco. *El abismo del olvido*. Bilbao, Astiberri, 2023.

[7] EISNER, William. *Op cit.*, p. 7.

[8] MORA, Javier. «Entrevista con Antonio Altarriba», en *Asociación Profesional de Guionistas de Cómic*, 15 de marzo de 2020. Disponible en https: /www.antonioaltarriba.com/wp-content uploads/2020 04/ARGH-entrevista-AntonioAltarriba1.pdf

Sus características formales ayudan a divulgar los contenidos que ofrecen, pero además las historias que encierran y el tratamiento que de las mismas realizan autores y autoras, movilizan una capacidad fundamental para el aprendizaje de la historia: la empatía. El lector se ve inmerso en el relato, haciéndole partícipe de los sucesos que presenta. Le implica emocionalmente y promueve un conocimiento profundo de los acontecimientos descritos, ayudando a conseguir un aprendizaje significativo. Las características intrínsecas de un recurso didáctico como este y, especialmente, las obras de temática histórica nos ofrecen la posibilidad de ayudar a nuestros jóvenes a conectar más intensamente con los contenidos de la materia. Inserto el cómic dentro de unas adecuadas actividades didácticas, la fuerza de su relato favorecerá que los contenidos históricos trabajados sean aprehendidos más fácilmente por nuestro alumnado.

En el área de las Ciencias Sociales, disponemos de la revista *Íber*, ya centenaria en números, que nos ofrece periódicamente interesantes aportaciones sobre metodologías y recursos. En su número monográfico de abril del 2022, *Aprender ciencias sociales a través del cómic*, encontramos un buen número de aportaciones vinculadas con el producto, todas ellas bajo el convencimiento de que:

> son muchos los beneficios que podemos encontrar al utilizarlo en nuestras clases, el cómic de temática histórica se constituye a la vez como fuente primaria y secundaria para la enseñanza de la historia. Por un lado, como producto cultural, está íntimamente ligado a la sociedad en la que se ubica su lugar de edición y consumo; y por otra, es una fuente de narrativa histórica[9].

Sin embargo, su uso en clase de historia está lejos de ser exclusivo, otras muchas materias pueden verse beneficiadas. Su fácil introducción en otras materias, apuntalan más (si cabe) la promoción de su uso. A través de este medio podemos fomentar el trabajo conjunto de varias materias. La nueva reforma educativa favorece la interdisciplinariedad en las aulas y el cómic puede ser un sugestivo aliado en situaciones de aprendizaje que incluyan contenidos de diversas asignaturas. Una misma obra puede trabajarse en literatura, geografía, idiomas, dibujo, filosofía, valores... sacando un rédito extra al esfuerzo colectivo.

Desde nuestra área, el Centro de Formación, Innovación y Recursos Educativos (CEFIRE) Humanístico y Social apuesta claramente por su utilización en las aulas. Consideramos que es un medio especialmente indicado para la historia, concretamente, para una historia que vaya más allá del conocimiento del pasado. Un cómic puede ser un gran aliado en la tarea de promover que el conocimiento se convierta en algo más que pura sabiduría o erudición, que los acontecimientos que recoge sirvan para formar en valores democráticos a las generaciones venideras. Entendiendo, de esta forma, la memoria democrática como esa utilidad que tiene la historia de formar no solo en conceptos, sino también en actitudes y en valores. Un camino emprendido hace poco tiempo y que ha encontrado múltiples dificultades. Hemos de recordar que la gran creación pionera en este aspecto se remonta a hace poco más de cuarenta años. *Maus*, la obra que convierte en gatos a los alemanes y en ratones a los judíos, vio la luz en entregas periódicas

[9] RIVERO, Pilar y FRONZA, Marcelo. «Aprender ciencias sociales a través del cómic. El cómic como herramienta didáctica para la enseñanza de las ciencias sociales», en *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, n.º 107 (2022), pp. 7–8.

a partir de 1980. A pesar de que nace como un cómic al margen del *mainstream,* sus méritos convirtieron a su autor, Art Spiegelman, en merecedor del Premio Pulitzer y, los acontecimientos que relata, en inspiración para múltiples obras publicadas en los años siguientes. *Maus, Persépolis* o *Dr. Uriel,* por poner solo unos ejemplos, han servido de acicate para que docentes como Julián Vadillo[10] o David Fernández[11] teoricen sobre la conveniencia de la utilización de los cómics en la clase de historia, promoviendo su uso para trabajar la memoria democrática en el aula. Por supuesto, también han servido de estímulo para que en los últimos años hayamos asistido a la edición de múltiples obras gráficas relacionadas con la memoria y con la democracia. Autores como Paco Roca, Antonio Altarriba, Alfonso Zapico, José Pablo García, Ana Penyas, Quique Palomo, Sento, nos han proporcionado recursos inmejorables para ser llevados al aula. En España, la actual ley educativa facilita el uso de estos recursos con la intención de ayudar a nuestro alumnado a alcanzar los objetivos que plantea, «ejercitarse en el diálogo afianzando los derechos humanos como valores comunes de una sociedad plural y prepararse para la ciudadanía democrática»[12].

El cómic para el fomento de los valores democráticos

Nuestras aulas están viviendo cambios significativos, entre estos, no podemos dejar de mencionar la inclusión de la memoria democrática. El artículo 44 de la Ley de Memoria Democrática incluye novedades como esta: «el sistema educativo español incluirá entre sus fines el conocimiento de la historia y de la memoria democrática española y la lucha por los valores y libertades democráticas»[13]. Esta ley aboga también por un tipo de ciudadanía concreta que coincide plenamente con los objetivos de la educación secundaria: «la memoria se convierte así en un elemento decisivo para fomentar formas de ciudadanía abiertas, inclusivas y plurales, plenamente conscientes de su propia historia, capaces de detectar y desactivar las derivas totalitarias o antidemocráticas que crecen en su seno»[14].

Sin embargo, los profesionales de la docencia sabemos bien que una cosa es la ley y otra bien distinta su implementación en el aula. La inclusión de la memoria democrática plantea no pocos inconvenientes, el principal de ellos alternar sus contenidos con otros saberes mucho más «tradicionales». Esta circunstancia no ha pasado desapercibida dentro del mundo de la investigación:

[10] VADILLO, Julián. «El cómic y la enseñanza de la Historia Contemporánea. Apuntes didácticos para la enseñanza de la memoria histórica y los movimientos sociales en distintos niveles educativos», en *Didácticas específicas*, n.º 24 (2021), pp. 36–62.

[11] FERNÁNDEZ, David (coord.). *Memoria y viñetas. La memoria democrática en el aula a través del comic.* Valencia, Desfiladero, 2019.

[12] Véase el art. 7 a) de REAL DECRETO 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria. BOE n.º 76 de 30 de marzo de 2022. Ministerio de Educación y Formación Profesional – Gobierno de España. Disponible en https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2022-4975

[13] Véase el art. 14 de LEY 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática. BOE n.º 252 de 20 de octubre de 2022. Jefatura del Estado. Disponible en https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2022-17099

[14] Véase el preámbulo de la Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática.

> La amplitud de la historia, en los distintos niveles educativos que se imparte, a veces genera problema a la hora de abarcar su totalidad o hay cuestiones que quedan en un segundo plano. Una cuestión que para el docente se convierte en un problema. Además, las nuevas corrientes historiográficas en el ámbito universitario, como la memoria histórica, hace que los planes de estudio se tengan que adaptar a ello. Una forma sencilla de abordar esas zonas grises en el temario de historia, tanto en primera, secundaria como Universidad, es el cómic[15].

Enseñar historia haciendo uso de cómics en los que la memoria democrática es protagonista es una experiencia enriquecedora y altamente efectiva con el alumnado. Además, ayuda a trabajar los distintos conocimientos incluidos en los currículos. Sin ir más lejos, los decretos educativos de la Comunidad Valenciana nos indican que el alumnado debe «movilizar todo tipo de conocimientos implicados en las competencias específicas, como son los conceptos, los procedimientos, las actitudes y los valores»[16].

Los cómics relacionados con la memoria democrática nos ofrecen la posibilidad de: trabajar los conocimientos, a través del contenido histórico que incluyen; los procedimientos, poniendo en práctica actividades, situaciones de aprendizaje y metodologías que potencien el carácter activo de nuestro alumnado; y las actitudes y los valores, conectando con las emociones contenidas en sus páginas que harán mucho más fácil que el alumnado empatice con situaciones injustas, denigrantes o directamente incompatibles con los valores democráticos. Continente y contenido trabajan al unísono para conseguir que nuestro alumnado adquiera estos conocimientos tan necesarios a la hora de enfrentarse a los retos de la sociedad del siglo XXI. Arte, conocimiento, destrezas y valores unidos para conseguir acercar a nuestro alumnado al perfil de salida que marca el Ministerio de Educación en su Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria y en el que se aspira a un tipo de ciudadanía muy concreta. Compuesta por personas con «capacidad de empatizar con aspectos relevantes, aunque no nos afecten de manera directa, lo que implica asumir los valores de justicia social, equidad y democracia, así como desarrollar un espíritu crítico y proactivo hacia las situaciones de injusticia, inequidad y exclusión»[17].

Volviendo al número de la revista *Íber* citado anteriormente, resulta reconfortante certificar que los docentes no nos encontramos solos en esta tarea tan compleja. La actualidad editorial del mundo del cómic se preocupa por contar historias en las que:

[15] VADILLO, Julián. *Op. cit.*, p. 39.

[16] Véase el art. 2 de DECRETO 107/2022, de 5 de agosto, por el que se establece la ordenación y el currículo de Educación Secundaria Obligatoria. DOGV n.º 9403 de 11 de agosto de 2022. Comunidad Valenciana, Conselleria de Educación, Cultura y Deporte – Generalitat Valenciana. Disponible en https://dogv.gva.es/datos/2022/08/11/pdf/2022_7573.pdf

[17] Véase el Anexo I de DECRETO 107/2022, de 5 de agosto, por el que se establece la ordenación y el currículo de Educación Secundaria Obligatoria. DOGV n.º 9403 de 11 de agosto de 2022. Comunidad Valenciana, Conselleria de Educación, Cultura y Deporte – Generalitat Valenciana. Disponible en https://dogv.gva.es/datos/2022/08/11/pdf/2022_7573.pdf

> se desarrollan narraciones históricas que recuperan la historia desde el punto de vista de las víctimas de los conflictos, de los perdedores, de los refugiados, de las mujeres... buscando que el público comprenda los diferentes contextos históricos a través de la comprensión de los problemas, conflictos y vivencias de los protagonistas de las historias[18].

Para comprender mejor esta unión entre cómic y ciudadanía, no queremos dejar de citar una de las obras que forman parte de nuestra exposición, la magnífica obra de Sento, *Dr. Uriel*. Las palabras que el historiador Ian Gibson recoge en el epílogo nos ayudan a reflexionar sobre esta circunstancia:

> La guerra civil [...] ha dado lugar a una inmensa bibliografía que no deja de ir en aumento. Este cómic es una aportación digna a la misma y tiene el mérito de contar con imágenes y palabras que se conjugan muy eficazmente, las peripecias de un joven médico de convicciones republicanas a quien le toca vivir de cerca, nada más iniciada su carrera, los vaivenes de la inmisericorde contienda. [...] Creo que, en este sentido, este libro tiene un notable valor didáctico, y que su impacto sobre los jóvenes actuales puede ser muy beneficioso. Leyéndolo he recordado la petición de Horacio, la de «enseñar deleitando»[19].

Este interés del mundo del cómic por recoger hechos históricos ha dado lugar también a muchas aportaciones bibliográficas recomendando esta sinergia entre cómic, historia y educación. Se intuye una idea principal en ellas, no hemos de olvidar (en ningún caso) que la utilización de estas obras como recurso didáctico ha de estar siempre supeditada a una tarea docente. El alumnado será el encargado de transformar la información que contienen en conocimiento a través de procesos de aprendizaje dirigidos en todo momento por el profesorado[20].

Es importante terminar este punto reseñando que la llegada a España de la revolución de los currículos educativos está planteando un cambio metodológico importante. Este cambio implica una apuesta decidida por las metodologías activas que convierten al alumnado en un actor principal de su propio aprendizaje. En esta tarea los docentes podemos encontrar en el cómic un aliado inestimable.

Nuevos currículos y cómic

Actualmente, asistimos a un cambio importante en los currículos educativos de diversos países. Las recomendaciones emanadas de instituciones y organismos internacionales como la UE, la ONU, la UNESCO o la OCDE llevan años demandando un cambio de paradigma en la educación. Significativa es la Recomendación del Parlamento Europeo de 2006, en la que se pide a los estados miembros que «se vele por que la educación y la formación iniciales pongan a disposición de todos los jóvenes los medios para desarrollar las competencias clave en la medida

[18] RIVERO, Pilar y FRONZA, Marcelo. *Op. cit.*, pp. 7–8.

[19] GIBSON, Ian. «Epílogo», en LLOVEL, Sento. *Dr. Uriel*. Bilbao, Astiberri, 2017, p. 427.

[20] SAITUA, Iker. «La enseñanza de la historia a través de la novela gráfica: una estrategia de aprendizaje emergente», en *Revista de Didácticas Específicas*, n.º 18 (2018) pp. 72–73.

necesaria para prepararlos para la vida adulta»[21]. El Consejo de la Unión Europea insiste en la necesidad de cambiar profundamente la educación en el ámbito europeo:

> memorizar hechos y procedimientos, es clave, aunque no suficiente para el progreso y el éxito. Las capacidades, como la resolución de problemas, el pensamiento crítico, la habilidad para cooperar, la creatividad, el pensamiento computacional o la autorregulación, son más esenciales que nunca en nuestra sociedad en rápido cambio. Se trata de herramientas para lograr que lo que se ha aprendido funcione en tiempo real, para generar nuevas ideas, nuevas teorías, nuevos productos y nuevos conocimientos[22].

La OCDE también apuesta por modelos competenciales en su documento *Competencias para construir un mundo mejor*:

> Sin embargo, los sistemas de educación tradicionales no suelen capacitar a las personas con estas competencias. Por tanto, es necesaria una importante transformación para que el profesorado cuente con el apoyo necesario para adquirir esas competencias y aprender a enseñarlas. Se trata de una tarea importante que requerirá nuevos modelos de formación docente y de desarrollo profesional. También implica el desarrollo de nuevos currículos que incluyan esas competencias de forma transversal, para que se enseñen en todas las materias y no como temas separados[23].

Los currículos de diversos países están adoptando un carácter más competencial, dotando de un nuevo uso a los conocimientos conceptuales. Nuestro país también ha iniciado este camino, recogiendo las recomendaciones que los últimos avances de la investigación sobre el aprendizaje nos ofrecen. Estas inciden en la necesidad de utilizar la emoción y la acción en nuestra tarea como docentes. El reposicionamiento de los saberes conceptuales e introducción de la emoción y de metodologías activas en el aula ofrecen una posibilidad única para la utilización del cómic como recurso didáctico. Este cambio de paradigma educativo obliga a los profesionales a servirse de un variado conjunto de materiales que favorezcan el trabajo tanto de los conocimientos como de las competencias. En este empeño, la administración debe acompañar a los docentes promoviendo tanto su formación inicial como su formación continua.

La red CEFIRE de la Comunidad Valenciana trabaja en la consecución de este objetivo y la exposición sobre el cómic que presentamos responde a estas necesidades. Es una iniciativa llevada a cabo en la asesoría de formación del área de Geografía e Historia del CEFIRE Humanístico y Social que se pone a disposición del profesorado a partir del año 2018. La exposición

---

[21] RECOMENDACIÓN 2006/962 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 18 de diciembre, sobre las competencias clave para el aprendizaje permanente. DOUE, n.º 394, de 30 de diciembre de 2006, pp. 10-18. Unión Europea. Disponible en https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=DOUE-L-2006-82748

[22] RECOMENDACIÓN 2018/189 del Consejo de la Unión Europea, de 22 de mayo, relativa a las competencias clave para el aprendizaje permanente. DOUE, 2018/C 189/01, de 4 de junio de 2018. Consejo de la Unión Europea. Disponible en https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604(01)

[23] ORGANIZACIÓN PARA LA COOPERACIÓN Y EL DESARROLLO ECONÓMICO (OCDE). *Estrategia de Competencias de la OCDE 2019: Competencias para construir un futuro mejor*. España, OECD Publishing - Fundación Santillana, 2019. Disponible en https://doi.org/10.1787/e3527cfb-es

«Imágenes de la memoria democrática» quiere ser una herramienta que reúna todas las características comentadas hasta el momento: promoción del cómic desde su doble vertiente como obra de arte y como recurso didáctico, introducción de la memoria democrática como elemento para mejorar la formación de la ciudadanía y refuerzo de las metodologías activas en el aula.

La exposición «Imágenes de la memoria democrática: el cómic como recurso didáctico»

En nuestra exposición el cómic es el protagonista y el canal que utilizamos para poder transmitir no solo conocimiento de tipo histórico, sino también otros muchos que se relacionan con las competencias ciudadanas y democráticas. Unificamos la divulgación del medio, la utilización de este como transmisor de conocimiento histórico y el trabajo de competencias ciudadanas. La memoria democrática actúa como aglutinante de estos tres objetivos. Los acontecimientos históricos que trabajamos nos permiten preparar a nuestro alumnado ante los desafíos que impone la convivencia y el respeto mutuo.

En marzo de 2018 organizamos unas jornadas formativas con la idea de ofrecer herramientas didácticas para trabajar la memoria democrática en las aulas. Dentro de estas jornadas, tuvimos ponencias que nos presentaron distintas posibilidades para poder trabajar esta unión tan fructífera de historia y democracia. Asistimos a propuestas que nos llegaron desde el mundo de la judicatura, de los archivos, de la historia, del cine, de la arqueología, y (por supuesto) del cómic. Tuvimos la suerte de poder contar con Antonio Altarriba que, en una de las intervenciones, glosó las capacidades narrativas y educativas que dispone el cómic para conectar con el lector. Allí mismo surgió la idea de dedicar unas jornadas íntegramente al medio. Estas llegaron en noviembre de 2018, al reunir a cuatro de los más reconocidos creadores de cómics de nuestro país. Sento, Antonio Altarriba, José Pablo García y Paco Roca participaron en las jornadas formativas «Imágenes de la memoria democrática: el cómic como recurso didáctico», desarrolladas en el Archivo Histórico Provincial de Alicante.

Sin embargo, no queríamos que las ponencias quedaran en un mero encuentro entre dibujantes y docentes, ya que queríamos poder disfrutar sus ventajas durante un periodo de tiempo más extenso. Para satisfacer este deseo, montamos la exposición que hoy presentamos. La exposición acompañó a los asistentes a las jornadas y se convirtió en un protagonista más del evento. Esta recibía a los participantes y los acompañaba a lo largo de todas las jornadas. Los autores que participaban estaban reflejados en ella gracias a la colaboración que mostraron desde el momento en el que le comunicamos nuestra intención de crearla. Unimos a sus viñetas el trabajo de la Cátedra Interuniversitaria de Memoria Democrática de la Comunidad Valenciana, que se encargó de la redacción de los textos explicativos que acompañan las imágenes de los cómics. A la exposición añadimos un catálogo de veinticuatro páginas en las que se recogen las viñetas más significativas de la exposición y la explicación de esta, así como todos los textos para que todo aquel que la visitara pudiera tener en sus manos una visión de conjunto de lo observado en ella.

Autores, historiadores, archivo y profesores de secundaria participamos en la creación de la exposición que podemos observar en la imagen, queremos dejar constancia aquí de nuestro agradecimiento a todos ellos.

FIG. 1. La exposición temporal durante su exhibición en el Archivo Histórico Provincial de Alicante.

La exposición es el resultado de una tarea laboriosa, consistente en elegir y maquetar las viñetas más significativas para el relato que queríamos contar. Forman parte del proyecto las obras de Antonio Altarriba (*El arte de volar* y *El ala rota*), de José Pablo García (*La Guerra Civil Española*), de Sento Llobell (*Doctor Uriel*), de Paco Roca (*Los surcos del azar*) y de Jordi Peidro (*Esperaré siempre tu regreso*)[24]. Las siguientes fotografías dejan testimonio del paso de algunos de estos autores por nuestra exposición.

FIG. 2. Antonio Altarriba y Paco Roca posando en los dioramas de la exposición sobre *El arte de volar* y *Los surcos del azar*.

Se compone de diecisiete paneles, nueve de ellos de 165 centímetros de largo por 100 de alto que contienen la información para trabajar el contenido histórico elegido, a los que añadimos

[24] ALTARRIBA, Antonio y KIM. *El ala rota*. Barcelona, Norma Editorial, 2018; ALTARRIBA, Antonio y KIM. *El arte de volar*. Alicante, Edicions de Ponent, 2019; GARCÍA, José Pablo y PRESTON, Paul. *La Guerra Civil Española*. Barcelona, Debate, 2017; LLOBELL, Sento. *Doctor Uriel*. Bilbao, Astiberri, 2017; PEIDRO, Jordi. *Esperaré siempre tu regreso*. Valencia, Desfiladero Ediciones, 2016; y ROCA, Paco. *Los surcos del azar*. Bilbao, Astiberri, 2018.

otros ocho de 29 centímetros de ancho por 42 de alto con viñetas o textos significativos que sirven de introducción a los paneles más grandes. La exposición se organiza en tres grupos temáticos: la guerra, el exilio y la «paz» de Franco.

La guerra

Los tres paneles que hacen referencia a la guerra contienen tres grandes ideas. El primero se titula «La formación de los bandos» y en él podemos encontrar viñetas que recogen los problemas que arrastra España desde el siglo XIX, la llegada de la II República, el ambiente social vivido, los distintos grupos sociales, la preparación y la ejecución del golpe de Estado y el inicio de la guerra. El segundo panel se titula «Represión y terror» y se incluyen viñetas que permiten reflexionar sobre el cariz que tomó la Guerra Civil, una guerra en la que los movimientos y las acciones militares se mezclan con la aplicación del terror sobre la población civil. El tercer panel de este grupo, «Imágenes de los combates», está pensado para trabajar en el aula lo que significa una guerra (especialmente una guerra civil) para la población de un territorio. El alumnado visualiza viñetas que inciden en el fracaso del golde de Estado y en el inicio de la guerra, prestando especial atención al costo en vidas humanas. Igualmente aparecen recogidas las operaciones más importantes representadas en las batallas de Belchite, Teruel o Ebro. Recogemos la implicación internacional en el conflicto con la ayuda de las potencias del Eje y de la Unión Soviética, así como, la participación de las Brigadas Internacionales. No faltan las páginas que relatan la guerra en las trincheras o los bombardeos sobre población civil.

El exilio

El segundo bloque de la exposición también está conformado por tres paneles independientes con sus correspondientes paneles introductorios. En este caso, la temática a trabajar es la del exilio. En el primer panel, titulado «El fin de la guerra», asistimos al destino que hubieron de hacer frente aquellos compatriotas que no deseaban vivir bajo la autoridad de Franco y que optaron por el exilio. Aparecen las salidas por los Pirineos o por los últimos puertos de ciudades que fueron cayendo ante el avance franquista, así como los campos de refugiados del sur de Francia. Las repercusiones de haber participado de alguna manera en el régimen republicano o no haber mostrado suficiente apoyo al alzamiento están muy presentes en los dibujos elegidos. Las páginas que dedica Paco Roca en *Los surcos del azar* a la salida hacia el exilio son muy significativas. El siguiente panel se titula «La lucha continúa» y se centra en explicar la opción tomada por muchos de los españoles que terminaron en territorio francés y que decidieron continuar luchando contra el fascismo ahora en el norte de África. Las viñetas elegidas nos muestran cómo estos españoles colaboraron en la derrota de las tropas del eje y se centran especialmente en el caso de los españoles que entraron en París. Las reflexiones finales sobre la patria y los compatriotas que quedaron fuera de España tras la victoria de los aliados son muy interesantes para llevar al aula. El último panel de esta sección, «Españoles en el infierno», nos ofrece la posibilidad de unir a los contenidos que estamos trabajando el tema del exterminio de opositores que llevaron a cabo los fascismos. El cómic de Jordi Peidro sobre la experiencia de Paco Aura en el campo de Mauthausen ofrece una oportunidad inmejorable para fomentar valores basados en el respeto a la diferencia y el rechazo de comportamientos totalitarios. Sus viñetas nos

proporcionan una oportunidad magnífica para aprender del pasado con ejemplos que nos son muy cercanos y actuales.

La paz de Franco

El bloque final está dedicado a la vida en el interior del país tras el triunfo de la sublevación del general Franco. Las viñetas elegidas nos ayudarán a entender cómo fue el destino de las personas que quedaron bajo el gobierno de un régimen dictatorial fundamentado en una victoria militar. Su primer panel habla de «Vencedores y vencidos» y recoge viñetas que intentan dar explicación a una recurrente pregunta que se hace nuestro alumnado: ¿por qué duró tanto el franquismo? Las obras de Antonio Altarriba (*El arte de volar* y *El ala rota*) son de gran ayuda en esta tarea. A través de las experiencias, tanto de su padre, como de su madre, observamos cómo los vencidos tuvieron que adaptarse al nuevo régimen. Nos ilustran sobre cuáles fueron los métodos empleados por los vencedores para asegurarse una paz que le resultara beneficiosa. Sus viñetas nos ayudan a entender cómo se establece el nuevo régimen y nos proponen una reflexión sobre el exilio interior, por el que muchos españoles optaron para poder seguir adelante.

El panel final, «La vida cotidiana», nos muestra viñetas que abordan diferentes aspectos socioeconómicos sobre la vida dentro del régimen, pudiendo trabajar temas tan interesantes como el matrimonio o la situación de la mujer. La composición que adjuntamos constituye una recopilación de todos los paneles que forman parte de la exposición.

FIG. 3. Los 17 paneles de la exposición.

Material complementario

Como material complementario para el trabajo de los cómics en el aula, la exposición va acompañada de una propuesta didáctica utilizando la metodología del Aprendizaje Basado en el Juego (ABJ), que se complementa perfectamente con el medio que estamos utilizando y con las necesidades didácticas que hemos comentado anteriormente. Esta propuesta está dividida en cuatro bloques: el primero de ellos contextualiza los cómics proponiendo actividades encaminadas a ubicarlos dentro del momento histórico trabajado; el segundo propone actividades de análisis de los cómics; el tercero trabaja actividades de extrapolación y de síntesis; y, por último, el cuarto

plantea actividades finales de interpretación y de reflexión. Para la realización de estas actividades, proporcionamos los materiales necesarios en ficheros adjuntos.

La exposición estuvo expuesta en el Archivo Histórico Provincial de Alicante entre el 25 de octubre de 2018 y el 4 de junio de 2019. Los diecisiete paneles compartieron el espacio expositivo con unos dioramas alusivos a las obras elegidas, además de unos expositores con ejemplares de cómics históricos de nuestro país. La exposición tuvo un total de 1 521 visitantes divididos en cincuenta y tres grupos que representaban a colegios, institutos, centros de personas adultas, universidades y asociaciones diversas. Los grupos pertenecientes a colegios e institutos realizaban en las mismas dependencias del archivo algunas de las actividades didácticas que acompañan a la exposición, fomentando de esta forma el valor didáctico del cómic. Como apreciamos en la imagen el alumnado visitante de la exposición participó activamente en las actividades programadas.

La exposición itinerante

El éxito de la exposición en el Archivo Histórico Provincial de Alicante nos animó a continuar el esfuerzo y decidimos aprovechar el material elaborado convirtiendo la exposición en itinerante. La solución fue sencilla, utilizamos los mismos contenidos y el mismo formato, pero la impresión se realizó sobre un material más adecuado a los centros de enseñanza. En esta versión itinerante, los paneles de la exposición están confeccionados con un tipo de vinilo que facilita su traslado, su instalación y su exhibición. Gracias al material elegido, los paneles se pueden enrollar e introducir en una caja de 90 cm x 35 cm. La caja, la propuesta didáctica, el catálogo y una maleta con los cómics trabajados se han puesto a disposición de los centros educativos.

El procedimiento de préstamo es muy sencillo, ya que, a través de un formulario de solicitud, el centro educativo contacta con nosotros y desde la red establecemos un calendario de préstamo. Tenemos siete copias a disposición de todos aquellos centros que se muestren interesados. Cada centro puede disponer de la exposición por un período de quince días. El único requisito es recogerla y devolverla en el CEFIRE más cercano.

La exposición «Imágenes de la memoria democrática» es una prueba que deja muy patente el interés que el cómic despierta entre la comunidad educativa. Hoy en día, seis años después de su nacimiento, todavía se exhibe y se trabaja en centros de nuestra comunidad. Gracias a este interés, ha visitado ya 102 centros de todos los niveles educativos: primaria (2), secundaria (79), escuelas oficiales de idiomas (3), centros de formación de personas adultas (3) o universidades (3); así como locales dependientes de ayuntamientos (12). Igualmente, también ha resultado atractiva para asociaciones memorialistas, bibliotecas, salas de exposiciones o centros culturales de nuestra comunidad y de otras como Cataluña o Galicia. En la imagen el trabajo con la exposición realizado en el Centro de Formación de Personas Mayores Babel de Alicante en octubre de 2020.

FIG. 4. La exposición itinerante visitando el Centro de Formación de Personas Adultas «Babel» en Alicante.

Para finalizar, no gustaría evidenciar la atracción que el cómic ejerce en la actualidad mencionando distintas publicaciones que los medios han dedicado a nuestra iniciativa didáctica. Diferentes medios de comunicación se han interesado por la propuesta y la han recogido en sus páginas. Diarios locales como *Información de Alicante* o nacionales como *Público*, emisoras como la Cadena Ser o espacios especializados en cómic como ComiCat o Tebeosfera se han hecho eco de la iniciativa con titulares tan motivadores como «Viñetas contra el olvido»[25], «El cómic despierta conciencia sobre la memoria democrática en España»[26], «La Guerra Civil a través del cómic»[27], «Desmontando el franquismo. Exposición Imágenes de la memoria democrática: el cómic como recurso didáctico»[28], «El archivo de Alicante muestra el valor didáctico del cómic en la recuperación de la memoria democrática»[29]. Titulares que refuerzan nuestra idea de promover recursos que unifiquen historia y cómic en la aventura de descubrir a nuestro alumnado tanto las virtudes del arte como las enseñanzas de la historia.

[25] MARTÍNEZ, Cristina. «Viñetas contra el olvido», en Información, 8 de octubre de 2018. Disponible en https://www.informacion.es/cultura/2018/10/08/vinetas-olvido-5556598.html

[26] SERRANO, María. «El cómic despierta conciencia sobre la memoria democrática en España», en Publico, 4 de noviembre de 2018. Disponible en https://www.publico.es/politica/memoria-publica/franquismo-comic-despierta-conciencia-memoria-democratica-espana.html

[27] ARCAYA, Carlos. «La Guerra Civil a través del cómic», en Cadena Ser, 25 de octubre de 2018 Disponible en https://cadenaser.com/emisora/2018/10/25/radio_alicante/1540487515_224439.html

[28] AYUNTAMIENTO DE BARCELONA. «Desmontando el franquismo. Exposición Imágenes de la memoria democrática: el cómic como recurso didáctico». Disponible en https://ajuntament.barcelona.cat/centrescivics/es/node/6238

[29] S.N. «L'Arxiu d'Alacant mostra el valor didàctic del còmic en la recuperació de la memòria democràtica», en Noticias Digitals, 23 de octubre 2018. Disponible en https://noticiesdigitals.com/larxiu-dalacant-mostra-el-valor-didactic-del-comic-en-la-recuperacio-de-la-memoria-democratica/

Bibliografía

ALTARRIBA, Antonio y KIM. *El ala rota*. Barcelona, Norma Editorial, 2018.

—*El arte de volar*. Alicante, Edicions de Ponent, 2019.

ÁLVAREZ, Rafael y SIGÜENZA, Felipe. *Imágenes de la Memoria Democrática: el cómic como recurso didáctico*. Alicante, CEFIRE de Ámbito Humanístico y Social, 2018. Disponible en https://revista.tebeosfera.com/numeros/imagenes_de_la_memoria_democratica_2018_cefire_ahpa.html

ARCAYA, Carlos. «La Guerra Civil a través del cómic», en *Cadena Ser*, 25 de octubre de 2018 Disponible en https://cadenaser.com/emisora/2018/10/25/radio_alicante/1540487515_224439.html

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA. «Desmontando el franquismo. Exposición Imágenes de la memoria democrática: el cómic como recurso didáctico» [exposición], en Biblioteca Ignasi Iglésias (15 enero – 21 febrero de 2020). Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2020. Disponible en https://ajuntament.barcelona.cat/centrescivics/es/node/6238

BALLESTER, Sergio. *El cómic y su valor como arte* [tesis doctoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid, 2017. Disponible en https://docta.ucm.es/entities/publication/2494eb9d-602d-4140-900e-95880d8a0242

DECRETO 107/2022, de 5 de agosto, por el que se establece la ordenación y el currículo de Educación Secundaria Obligatoria. DOGV n.º 9403 de 11 de agosto de 2022. Comunidad Valenciana, Conselleria de Educación, Cultura y Deporte – Generalitat Valenciana. Disponible en https://dogv.gva.es/datos/2022/08/11/pdf/2022_7573.pdf

ECO, Umberto. «Corto Maltés o la geografía imperfecta», en PRATT, HUGO. *La balada del mar salado*. Barcelona, Norma Editorial, 1992, s.p.

EISNER, William. *El cómic y el arte secuencial: teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*. Barcelona, Norma Editorial, 2002.

LEY 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática. BOE n.º 252 de 20 de octubre de 2022. Jefatura del Estado. Disponible en https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2022-17099

REAL DECRETO 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria. BOE n.º 76 de 30 de marzo de 2022. Ministerio de Educación y Formación Profesional – Gobierno de España. Disponible en https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2022-4975

FERNÁNDEZ, David. *Memoria y viñetas: la memoria histórica en el aula a través del cómic*. Valencia, Desfiladero Ediciones, 2019.

GARCÍA, José Pablo y PRESTON, Paul. *La Guerra Civil Española*. Barcelona, Debate, 2017.

GIBSON, Ian. «Epílogo», en LLOVEL, Sento. *Dr. Uriel*. Bilbao, Astiberri, 2017, p. 427.

LLOBELL, Sento. *Doctor Uriel*. Bilbao, Astiberri, 2017.

MARTÍNEZ, Cristina. «Viñetas contra el olvido», en *Información*, 8 de octubre de 2018. Disponible en https://www.informacion.es/cultura/2018/10/08/vinetas-olvido-5556598.html

MORA, Javier. «Entrevista con Antonio Altarriba», en *Asociación Profesional de Guionistas de Cómic*, 15 de marzo de 2020. Disponible en https://www.antonioaltarriba.com/wp-content/uploads/2020/04/ARGH-entrevista-AntonioAltarriba1.pdf

ORGANIZACIÓN PARA LA COOPERACIÓN Y EL DESARROLLO ECONÓMICO (OCDE). *Estrategia de Competencias de la OCDE 2019: Competencias para construir un futuro mejor*. España, OECD Publishing - Fundación Santillana, 2019. Disponible en https://doi.org/10.1787/e3527cfb-es

PEIDRO, Jordi. *Esperaré siempre tu regreso*. Valencia, Desfiladero Ediciones, 2016.

PRATT, Hugo y PETITFAUX, Dominique. *El recuerdo de ser inútil. Recuerdos y reflexiones. Conversaciones con Dominique Petitfaux*. Almería, Confluencias Editorial, 2012.

—*A la sombra de Corto. Conversaciones sobre su obra con Dominique Petitfaux*. Almería, Confluencias Editorial, 2013.

RIVERO, Pilar y FRONZA, Marcelo. «Aprender ciencias sociales a través del cómic. El cómic como herramienta didáctica para la enseñanza de las ciencias sociales», *en Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, n.º 107 (2022), pp. 6-9.

ROCA, Paco. *Los surcos del azar*. Bilbao, Astiberri, 2018.

—*El abismo del olvido*. Bilbao, Astiberri, 2023.

SAITUA, Iker. «La enseñanza de la historia a través de la novela gráfica: una estrategia de aprendizaje emergente», en *Revista de Didácticas Específicas*, n.º 18 (2018), pp. 72–73. Disponible en https://revistas.uam.es/didacticasespecificas/article/view/8924/9824

SERRANO, María. «El cómic despierta conciencia sobre la memoria democrática en España», en *Publico*, 04 de noviembre de 2018. Disponible en https://www.publico.es/politica/memoria-publica/franquismo-comic-despierta-conciencia-memoria-democratica-espana.html

S.n. «L'Arxiu d'Alacant mostra el valor didàctic del còmic en la recuperació de la memòria democràtica», en *Noticias Digitals*, 23 de octubre 2018. Disponible en https://noticiesdigitals.com/larxiu-dalacant-mostra-el-valor-didactic-del-comic-en-la-recuperacio-de-la-memoria-democratica/

RECOMENDACIÓN 2006/962 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 18 de diciembre, sobre las competencias clave para el aprendizaje permanente. DOUE, n.º 394, de 30 de diciembre de 2006, pp. 10-18. Unión Europea. Disponible en https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=DOUE-L-2006-82748

RECOMENDACIÓN 2018/189 del Consejo de la Unión Europea, de 22 de mayo, relativa a las competencias clave para el aprendizaje permanente. DOUE, 2018/C 189/01, de 4 de junio de 2018. Consejo de la Unión Europea. Disponible en https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604(01)

VADILLO, Julián. «El cómic y la enseñanza de la Historia Contemporánea. Apuntes didácticos para la enseñanza de la memoria histórica y los movimientos sociales en distintos niveles educativos», en *Didácticas específicas*, n.º 24 (2021) pp. 36–62. Disponible en https://revistas.uam.es/didacticasespecificas/article/view/didacticas2021_24_003

La representación del Mal de los dibujantes españoles en los cómics de *Star Wars*: una propuesta metodológica para los estudios transmediales

The Representation of Evil by Spanish Artists in Star Wars *Comics: a Methodological Proposal for Transmedia Studies*

FERNANDO ÁNGEL MORENO

Universidad Complutense de Madrid

Fernando Ángel Moreno es profesor titular de Teoría de la literatura y Literatura comparada en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus libros destacan *La ideología de Star Wars* (Guillermo Escolar, 2018), *Todo es real: Modernidad y postmodernidad en la narrativa demiúrgica* (UVa, 2023, con Antonio Sánchez Domínguez) y *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción* (Sportula, 2014; premio Ignotus a mejor libro de ensayo), así como las antologías *Historia y antología de ciencia ficción española* (Cátedra, 2015) y *Prospectivas* (Salto de Página, 2012). Fue codirector de la revista *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* (2006-2010), galardonada con varios premios Ignotus.

Fecha de recepción: 30 de diciembre de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 7 de septiembre de 2024

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2409

Resumen

Resulta complicado analizar los universos transmediales, tanto en conjunto como respecto a obras concretas. Una metodología adecuada podría partir de la exploración del desarrollo fractal de un único tema a través de obras concretas. La actual generación de dibujantes españoles en los cómics Marvel domina, desde 2014, los principales títulos del universo transmedial de *Star Wars*. Si bien estos artistas no comparten estilos ni inquietudes, aportan maneras muy diferentes de representar el Mal. El análisis temático transmedial puede construirse entonces desde propuestas sobre el Mal como las de Hannah Arendt, María Pía Lara, Susan Sontag, Ana Carrasco-Conde o Martha Nussbaum, para descubrir que las representaciones gráficas aportan ideologemas novedosos y polémicos que sortean las restricciones propias del mercado. Así, a través de su dibujo encontramos desarrollos sociopolítico-económicos sobre el Mal que tienen que ver con la relación individuo-Estado en un entorno transmedial.

Palabras clave: cómic, Mal, Star Wars, transmedia, dibujantes españoles.

Abstract

Analysing transmedia universes, both generally and in relation to specific works, is challenging. The investigation of the fractal development of a single theme through specific works could serve as a suitable methodology. Since 2014, the current generation of Spanish artists in Marvel comics dominates the main titles of the *Star Wars* transmedia universe. Despite having distinct styles or concerns, these artists depict Evil in rather different ways. The transmedial thematic analysis can then be constructed from proposals on Evil such as those of Hannah Arendt, María Pía Lara, Susan Sontag, Ana Carrasco-Conde or Martha Nussbaum. It will be found that these graphic representations introduce new and controversial ideologies that get around the restrictions of the market itself. Thus, through their drawings we find sociopolitical-economic dynamics regarding Evil that are related to the relationship between the individual and the State in a transmedial environment.

Keywords: comics, Evil, Star Wars, transmedia, Spanish artists.

Cita bibliográfica

MORENO, Fernando Ángel. «La representación del Mal de los dibujantes españoles en los cómics de *Star Wars*: una propuesta metodológica para los estudios transmediales», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 23 (2024), pp. 122-143.

Introducción

Los universos transmediales son aquellos construidos por diferentes autores a través de diferentes lenguajes estéticos. Existen desde siglos, de un modo otro. Por ejemplo, los mitos grecorromanos, desde cierto punto de vista, comprenderían un universo transmedial. Lo que empieza a desarrollarse especialmente en la segunda mitad del siglo XX, y se populariza enormemente durante el XXI, es el fenómeno en el cual cada autor realiza su aportación con consciencia de construir una parte de ese universo y cada lector lo entiende en su globalidad, con cierta cohesión y coherencia. Además, en la gran mayoría de las cosas, tras estas obras se encuentran enormes empresas con inversiones y ganancias enormes. Por otra parte, en gran medida debido a los intereses económicos que suele haber detrás, suelen reflejar muchos de los debates y las inquietudes sociales del momento en que se desarrollan. Las empresas, para vender sus productos, apoyan los proyectos que van a obtener mejor respuesta. No obstante, al mismo tiempo, los autores a menudo tratan de deconstruir estos debates desde sus propias inquietudes, creando a menudo productos culturales aparentemente contradictorios y con ideologemas tan variados como conflictivos. Por ello, podemos encontrar críticas marxistas, discursos antiimperialistas y argumentos y personajes políticamente incorrectos en obras que buscan el dinero de los ciudadanos. Pensar que obras como *The Matrix* (hnas. Wacholsky, 1999), *The Last Jedi* (Johnson, 2017) o *Terminator* (Cameron, 1984) son simples productos comerciales sin discursos contraculturales denota un gran desconocimiento de sus implicaciones ideológicas.

La primera aproximación influyente sobre el tema es de Henry Jenkins[1]. Entre todas las aproximaciones teóricas ulteriores a la cuestión, asumo las propuestas de Ryan y Thön[2], con su *transmedial narrative worlds*, y de Klastrup y Pajares Tosca[3], con su *transmedial storyworlds*, todo ello vinculado con la idea de *worldbuilding*, así como de las reflexiones de Mora[4]. El análisis de este tipo de conjuntos de obras resulta enormemente complicado por diversos motivos. En primer lugar, cada uno tiene sus propias normas creativas. Por ejemplo, el universo transmedial de Batman acepta grandes cambios estéticos, por los que la cueva de Batman o incluso el año del asesinato de sus padres pueden cambiar radicalmente de una obra a otra. Por el contrario,

[1] JENKINS, Henry. «Transmedia Storytelling», en *MIT Technology Review*, 3 de diciembre de 2023. Disponible en https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/

[2] RYAN, Marie Laure y THÖN, Jan-Nöel. «Storywolds across Media: Introduction», en RYAN, Marie Laure y THÖN, Jan-Nöel (eds.). *Storywolds across Media Towards a Media-Conscious Narratology*. EE. UU., University of Nebraska Press, 2014, pp. 25-49.

[3] KLASTRUP, L. y PAJARES TOSCA, Susana. «Transmedial worlds: Rethinking cyberworld design», en *Proceedings of the International Conference on Cyberworlds IEEEE Computer Society*, 28 de diciembre de 2023. Disponible en http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruptosca_transworlds.pdf

[4] MORA, Vicente Luis. «Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia», en *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, n.º 1 (2014), pp. 11-40. Son célebres también el trabajo de Scolari (2013), que me parece demasiado básico cuando se quiere trabajar desde cierto rigor académico, y el de Pratten (2015), por si se quiere conocer otra mirada sobre este concepto. No hago una extensa muestra de erudición como estado de la cuestión de un tema de base. Sobre el *Star Wars* transmedial, también pueden consultarse: Álvarez Rodríguez (2018), de Próctor (2019) y de Hills (2021). No es mi objetivo analizar en este artículo lo transmedial, ni profundizar en su complejidad, sino proponer una metodología para abordar el universo transmedial de *Star Wars*.

universos transmediales como el *The Matrix* pretenden una continuidad mucho más precisa respecto a sus elementos narrativos.

Entre todos los universos transmediales, el de la saga de *Star Wars* (*SW*) quizás sea el más conocido. Desde la venta de Lucasfilm (la productora inicial) a Disney, los nuevos dueños pusieron en manos de aficionados amantes de la saga la supervisión creativa de los productos que sacaba al mercado. Es decir, este Lucasfilm Story Group, compuesto por personas que realmente adoraban *SW*, supervisa la coherencia de argumentos, personajes, objetos, atmósferas y demás elementos estéticos de las obras. Así, desde 2014, cualquier videojuego de *SW* es coherente, al menos en intención, con cualquier película, teleserie, novela o cómic que salga al mercado.

Esto favorece y complica al mismo tiempo el análisis de las obras, puesto que, por una parte, si se conoce bien el universo transmedial, se tiene una magnífica base para entender las propuestas de una obra en concreto. Por otra, hace falta precisamente un mínimo de conocimientos para entender las propuestas de cada obra. Por último, resulta completamente imposible abarcar el universo en su totalidad con una comprensión suficiente. Mi propuesta de trabajo se basa en que el proceso creativo instigado por el Lucasfilm Story Group (LSG) implica un desarrollo fractal de temas y personajes, es decir, de bases a menudo muy sencillas (una película de dos horas, por ejemplo), pero la suma de un producto sobre otro complejiza cada vez más los elementos de manera inevitable. Por ello, lo ideal es coger un solo tema y trabajarlo en un número reducido de obras y autores para entender cómo deconstruyen fractalmente los ideologemas originales. Se espera así realizar una pequeña aportación que unir más tarde a la de otros académicos que exploren otros desarrollos fractales para, de manera paralela a la construcción transmedial, se construya una red crítica de numerosos analistas cuya obra en común refleje lo que es estéticamente el universo transmedial de *SW*.

Me ha parecido especialmente interesante tomar los comics de *SW* dibujados por autores españoles para demostrar cómo simples propuestas visuales representan una puerta interesante de profundización desde esta metodología. En este estudio me he limitado a los cómics de *SW* posteriores a 2014, que es cuando empiezan las reglas de coherencia del LSG y, por consiguiente, sobre los que cabe suponer una ambición de proyecto homogéneo sobre el universo transmedial. Por tanto, no analizo el «universo expandido» anterior a esa fecha[5].

Por consiguiente, para tomar una metodología transversal de análisis de obras transmediales, ante todo debe partirse de cierta base tematológica. Una muy interesante para *SW*, debido a su maniqueísmo inicial, es el tema del Mal, que en las películas no se caracteriza precisamente por sus matices y sus conflictos narrativos internos, pero que en los cómics sí va adquirir toda una gama de grises.

[5] No analizo las escasas aportaciones de Jesús Saiz (una portada alternativa para *Doctor Aphra)*, cuatro portadas para la miniserie *Mace Windu* (2017) y seis números de *Star Wars* (2020), algunas portadas alternativas de David López y Pasqual Ferry, ni los cuatro números de Ramón Rosanas de *Age of Resistance* (2019), por respeto al espacio disponible y por no parecerme especialmente relevantes para el tema trabajado.

Así que, ante todo, para poder trabajarlo, hay que entender qué es el Mal. No es una pregunta fácil de responder. Parece existir acuerdo entre filósofos como Carrasco-Conde[6], Lara[7], Safranski[8], Ricoeur[9], entre otros, en que para que haya Mal debe haber una acción movida por la voluntad de un ser humano para hacer sufrir a otro ser humano. Sin esa voluntad y esa acción no habría Mal, sino accidentes. En este sentido, es cierto que la representación de las consecuencias del Mal en *Star Wars* a menudo es maniqueo, infantil, básico. Sin embargo, más que las consecuencias, los artistas buscan la esencia del Mal y, a partir de esa búsqueda, complejizan narrativamente lo que no siempre resulta profundo conceptualmente. Esto es importante porque, como propone la filósofa mexicana María Pía Lara, debemos narrar el Mal, desde su origen hasta sus consecuencias. Así, la sociedad podrá reflexionar sobre su funcionamiento, mediante debates públicos a partir de las obras narrativas y encontrará mejores maneras para redactar leyes y crear instituciones con las que combatirlo. Es decir, materializará la justicia de un modo similar a la manera en que Ranciere aglutina política y estética[10]. Para Lara, el Estado es el gran baluarte con el que defenderse del Mal. Esta relación entre Estado, Mal e individuo es una constante en la narración del Mal en los cómics de *SW*.

Si bien esta mirada al Mal es bastante maniquea, con matices, en la trilogía del Héroe[11], va adquiriendo desarrollos cada vez más complejos a partir de la trilogía del Sabio y, sobre todo, de la teleserie *The Clone Wars*[12] (Filoni, 2008-14) y de la película *Rogue One* (Edwards, 2016). Cuando esta complejidad llega al cómic, tanto el sistema de producción del lenguaje secuencial (series de al menos doce números de veintidós páginas cada uno hasta series mucho más largas con números de más páginas) como su idiosincrasia formal hacen que, sin perder coherencia

[6] CARRASCO-CONDE, Ana. *Decir el mal. Comprender no es justificar*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2021.

[7] LARA, María Pía. *Narrar el mal. Una teoría postmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona, Gedisa, 2009.

[8] SAFRANSKI, Rüdiger. *El Mal o el drama de la libertad*. Barcelona, Tusquets, 2010 [1997].

[9] «Podría decirse que, si la cuestión del mal se distingue de la del pecado y la culpa, es porque el sufrimiento es tomado constantemente como término de referencia» en RICOEUR, Paul. *El Mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Madrid, Amorrortu. 2019 [2005], pp. 23-4 y «Obrar mal es siempre dañar a otro directa o indirectamente y, por consiguiente, hacerlo sufrir» (*Ibid.*, p. 26).

[10] RANCIERE, Jacques. *Políticas de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011 [2007], pp. 15-54.

[11] Retomo la terminología «trilogía del Héroe» para los episodios IV, V y VI; «trilogía del Sabio», para I, II y III y «trilogía de la Redentora» para VII, VIII y IX en MORENO, Fernando Ángel. *La ideología de* Star Wars. Madrid, Guillermo Escolar, 2019. Para un acercamiento al ya exhausto recorrido por el camino del héroe puede consultarse: BENÍTEZ BOLORINOS, Manuel. *El viaje del héroe en* Star Wars*: mitología, cine y ciencia-ficción*. Madrid, Amarante, 2016. Para una inteligente e incisiva crítica contra este tipo de lecturas, propongo acercarse a: THOMPSON, John (2016). «"Érase una vez" en una galaxia muy, muy lejana: comprensión y apropiación de la épica mítica en *Star Wars*», en IRWIN, William, EBERL, Jason T. y DECKER, Kevin S. (eds.). *Star Wars y la filosofía*. Barcelona, Roca, pp. 313-25.

[12] Disponemos de un interesante trabajo sobre la política en esta serie: SWEET, Derek R. Star Wars *in the Public Square:* The Clone Wars *as Political Dialogue*. Jefferson, McFarland, 2016. Para unas lecturas políticas interesantes sobre la saga: SIMÓN, Pablo «La república galáctica debía caer», en *Jot Down*, 2014. Disponible en http://www.jotdown.es/2014/02/la-republica-galactica-debia-caer/; SIMÓN, Pablo. «La guerra civil galáctica» en *El diario*, 19 de diciembre de 2015. Disponible en http://www.eldiario.es/cultura/Guerra-Civil-Galactica_0_464403913.html; SIMÓN, Pablo. «Las lecciones de la Nueva República Galáctica», en *Jot Down*, 2017. Disponible en http://www.jotdown.es/2017/01/las-lecciones-la-nueva-republica-galactica/

con el universo transmedial al que pertenecen, desarrollen de manera fractal los temas allí tratados.

Entre todas las obras que los cómics de *SW* han aportado, me centraré en las dibujadas por artistas españoles, puesto que en su conjunto constituyen un fenómeno inaudito. Pepe Larraz, Salvador Larroca, Ángel Unzueta y Ramón Rosanas no solo han conseguido acceder a un mercado muy complicado para los hispanohablantes, sino que han desarrollado estilos muy personales que marcan una diferencia considerable respecto a otros productos de la misma franquicia. Podría decirse que los artistas más representativos de los cómics de *SW* son españoles. Un tema transversal que han desarrollado de un modo diferente es el del Mal.

En los cómics de *SW* es común encontrar cuatro grandes tendencias según la relación ya establecida entre Estado, Mal e individuo. Tienen que ver con la profundidad del Mal, que depende de cuatro factores: consciencia, disfrute, actitud y complejidad causal. En ninguno de ellos encontramos esa banalización del Mal sin ideologías ni reflexión tan característica de nuestra época[13]. Una gran profundidad implica un Mal mucho más enraizado y es mucho más difícil de permitir una redención. Por consiguiente, las conclusiones parciales y finales sobre el Mal parten siempre de los cómics que lo expresan: es la manera en que considero que los dibujantes escogen reflejar el Mal en relación con cuestiones económicas, sociales y psicológicas.

Dos niveles emocionales: supervivientes y nobles neoliberales nacionalistas

En primer lugar, tenemos un Mal de supervivencia, marcado por el egoísmo: sicarios, mafiosos y cazarrecompensas que no creen en las instituciones. Pierden fácilmente el autocontrol y suelen ser representados en ambientes sórdidos con unas pautas bastante comunes en todos los dibujantes. El personaje más interesante de este nivel es, a mi juicio, la doctora Aphra, creada gráficamente por Larroca. Merece un estudio propio, por la complejidad de su diseño. Como estereotipos, son bien representados en la serie *Kanan*, de Pepe Larraz. Suelen ser bastante vulgares y no se diferencian demasiado de los que encontramos en otras obras de la cultura popular.

En segundo lugar, encontramos una curiosa combinación, muy del *Quattrocento* italiano: los cortesanos altos empresarios, tal como los presenta el dibujo de Salvador Larroca en la serie *Star Wars*. Estos villanos, que desde las teorías de Lara serían falsamente institucionales, resultan ridículos al compararlos con el Mal del Lado Oscuro. Refugiados tras discursos nacionalistas, les mueve un neoliberalismo vulgar y patético con las excusas pretendidamente filosóficas del capitalismo. Así, Larroca dibuja a los poderosos de la corte de Rubix con lujos nobiliarios del pasado, desde una comparación sarcástica entre nobleza y neoliberalismo, neoliberalismo y

[13] «Estas modalidades del mal no remiten a motivos malignos ni ideológicos sino más bien se sustentan en diversos mecanismos sociales capaces de producir sujetos adaptables y dóciles, y en esto reside la mayor amenaza de nuestra época. Ya no se trata del mal como transgresión sino de un mal que emerge de la conducta normalizada junto con la incapacidad de juzgar y de pensar que la acompaña. Aunque este mal se expresa paradigmáticamente en el totalitarismo, constituye un problema que atraviesa el siglo XX hasta nuestros días» en Di Pego, Anabella. «El problema del mal contemporáneo y el papel de la obediencia. Reconsideraciones sobre la banalidad del mal», en *Revista de filosofía*, vol. 1, n.º 48 (2021), p. 251.

Antiguo Régimen, mediante una analogía con los efectos y las bases despóticas de ambos[14]. El dibujo plasma la explotación de otros seres humanos, la indiferencia hacia su sufrimiento, cierto cinismo en la creación y el funcionamiento de las instituciones, la alabanza del autocontrol individual, los lujos excesivos y la justificación de la crueldad por una meritocracia de nacimiento (sea por herencia de sangre o por supuestas cualidades innatas de talento), todo mediante dos expresiones gráficas complementarias. Por una parte, tenemos una elegante muestra de poder económico mediante un lujo arquitectónico propio de los siglos XVIII y XIX: una recargada corte de arquitectura y mobiliario muy diferentes de la sobriedad del Imperio. Se vinculan así lo cortesano y lo colonialista,[15] como males ridículos y mezquinos (no por ello menos terribles) al compararlos con el Mal trascendente del Lado Oscuro de la Fuerza. Si el Lado Oscuro se basa en dominar las almas, lo cortesano-capitalista se dedica a dominar los medios de producción.

Por otra parte, vemos en el dibujo de la corte una obsesión por lo simétrico, basado en la forma perfecta del círculo, a partir de un Mal político de reglas y cálculos, mucho menos poderoso y mucho menos aplastante, que contrasta cutremente con ese Mal real de nuestra realidad: el de las grandes corporaciones empresariales. En este sentido, se le quita fuerza a esa realidad, pese a que se está asumiendo la pequeñez de lo humano corporativo (geográfico y económico) respecto al Mal absoluto del Lado Oscuro. El diálogo de estas páginas acompaña muy bien a esta idea de pequeñez: «¡¿Quién es ese Vader que logra lo imposible?! ¡¿Cómo podemos enfrentarnos a él?!»[16]. Son unos cobardes que ni siquiera están presentes corpóreamente, al ser proyecciones de las personas reales, como en el capitalismo los dirigentes de las empresas no son la misma empresa en sí, que no es más que un ente vacío de contenido. Por supuesto, la mayoría de los dirigentes son hombres blancos de avanzada edad, en una traslación cósmica de los problemas de nuestro mundo.

Respecto a la curiosa crítica a los nacionalismos, no es tan compartida por otras obras de otros lenguajes de *SW*, a pesar de que la amenaza del Imperio sobre cada planeta es tan terrible que resulta lógico que se creen nacionalismos egoístas. Solo en *The Clone Wars* (la serie fundacional de los desarrollos fractales de *SW*), se había tratado en profundidad el tema de las identidades planetarias como resistencias contra el Imperio. Pero es en el *Star Wars* de Gillen y Larroca donde se desarrolla una larga subtrama con el personaje de la reina Trios, que mostrará alternativamente su apoyo al Imperio y a los rebeldes en una ambigua postura política hasta reconocer su egoísmo nacionalista[17].

Un argumento similar gira en torno a Benthic, un personaje secundario de la película *Rogue One*, en la misma serie de cómics con los mismos autores, lidera a un grupo de

[14] Véase de GILLEN, Kieron y LARROCA, Salvador. *Darth Vader*. EE. UU., Marvel Comics, 2015, los números: n.º 16, pp. 9 y 11; n.º 17, pp. 2 y 14; n.º 19, p. 11.

[15] Para un primer acercamiento a una mirada colonial a *Star Wars*, puede consultarse: CALLAHAN, Erin C. «Jedi Knights, Dark Lords and Space Cowboys: George Lucas's Re-Imagined and Redefined Masculine Identities», en LEE, Peter W. (ed.). *A Galaxy Here and Now: Historical and Cultural Readings of Star Wars*. Jefferson, McFarland, 2016, pp. 84-105.

[16] GILLEN, Kieron, y LARROCA, Salvador. *Darth Vader#17*. EE. UU., Marvel Comics, 2015, p. 20.

[17] Para un acercamiento al comportamiento de los tiranos en *Star Wars*, puede consultarse: BARKMAN, Adam, y ALKEMA, Kyle. «Los guardianes y los tiranos en las repúblicas de Star Wars y Platón», en IRWIN, William, EBERL, Jason T. y DECKER, Kevin S. (eds.). *Star Wars y la filosofía*. Barcelona, Roca, 2016, pp. 180-90.

partisanos/terroristas que combaten contra la ocupación imperial del planeta Jedha. Larroca muestra entonces, con Trios y Benthic, dos tipos de villanos con las mismas motivaciones, pero dibujados de manera muy diferente, como dos caras de la misma postura ética. En ambas representaciones lo metálico es sumamente importante, quizás como representación de la frialdad que ambos personajes exhiben, así como de su impenetrabilidad.

Sin embargo, sus caracterizaciones varían enormemente, según el estatus social en el que se mueven. La reina Trios es dibujada como una mujer excepcionalmente hermosa, respecto a los cánones de belleza hoy más comunes y desde un importante estatus sociopolítico-económico. Además, se hace constante exhibición de su realeza y de su lujo desmesurado en momentos como la *splash page* dedicada a ella, con su armadura y su pistola doradas, en claro contraste con la princesa sobria sin riquezas: Leia. Trios se encuentra plenamente armonizada con su entorno nobiliario clasista y económicamente fuerte.

Por el contrario, el Benthic de Larroca remite al monstruo tradicional que hasta la modernidad se encontraba física, espacial y socialmente apartado de la comunidad. Se entendía en la cultura anterior al siglo XVIII que belleza, ética y sociedad iban unidos. Un monstruo era aquello que la divinidad correspondiente había castigado con una imagen horrible, que vivía alejado de la ciudad y no aceptaba las normas sociales. Es a partir de la Modernidad y sobre todo en la Postmodernidad cuando vamos a empezar a ver que el monstruo puede estar integrado en la sociedad, ser físicamente normativo y ser un ser querido e incluso nosotros mismos[18]. Esta transformación del monstruo no se ve en *SW*, en general, excepto a partir de la trilogía del Sabio con Anakin y su transformación en Darth Vader. Van a ser además las distopías del siglo XX las que desarrollen con mayor intensidad al monstruo integrado en el orden social. En este sentido, el propio orden se muestra como monstruoso y son personas perfectamente integradas y «normales» quienes provocan el mal y crean sufrimiento alrededor[19].

Larroca hiperboliza la relación de la ética de Benthic con el monstruo tradicional. A partir de lo corpóreo: el cíborg como fusión de carne y máquina incumple las leyes de la naturaleza y de la comunidad. Larroca exagera así los ojos inhumanos y el metal incrustado mediante *splash pages*, planos contrapicados y posturas amenazadoras. Al ser «de los buenos» su monstruosidad es fácilmente asociable a una ética alejada de lo que debe ser la comunidad y, por consiguiente, entra en cierta ambigüedad, remarcada por la brutalidad del dibujo. Al fin y al cabo, Benthic es un paria en casi cualquier espacio social en el que se mueva, a diferencia de la elegante y diplomática Trios. Esta representa el control de clase acomodada frente a la espontaneidad desaliñada revolucionaria de Benthic.

Por todo ello, Benthic es, solo en apariencia, más peligroso y conlleva una crítica sociopolítica más compleja, al no corresponderse su aspecto exterior con su compleja ética interna. Resulta interesante cómo en el mismo cómic, cuando Luke entra en esta ambigüedad ética que proyecta Benthic, Larroca le oculta el rostro y le lleva a esa misma idea de separación de la sociedad y de deshumanización. No es el Luke de ojos alegres y esperanzados de siempre. Se presenta así un debate ético remarcado por la caracterización de un conflicto interno: la idea de que es difícil

[18] MORENO, Fernando Ángel. «El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción», en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 20 (2011), pp. 471-96.

[19] DI PEGO, Anabella. *Op. cit.*

luchar por el Bien sin caer en el Mal. Este conflicto es fundamental en estos números de Larroca, en los que Luke pierde la identidad y Leia la potencia. Larroca parece expresar que la identidad se pierde al hacer el mal, como expresan Sontag[20] y Carrasco-Conde[21], estableciendo así una clara relación entre las posturas éticas y la exhibición del rostro humano.

Tercer nivel: la defensa del orden institucional

El tercer nivel es el de los oficiales del Imperio. Se encuentran profundamente relacionados con todo el movimiento antimodernidad del siglo XX volcado en el género narrativo de la distopía. Este modelo teórico tiene su más célebre representante en Carl Schmitt[22], para quien «poder gubernamental» equivalía a la capacidad para invocar el estado de excepción y justificar cualquier exceso en nombre de una alarma política. La falta de creencia en una colaboración ética entre el pueblo y los poderes institucionales lleva a una imposición de ideales mediante leyes estrictas y castigos legales desproporcionados, como explica Martorell Campos en su lúcido ensayo sobre las distopías en la cultura actual[23]. En este sentido, Larroca sortea la inmediatez de los males de guerra descritos por Sontag[24] para expresar esa idea desde la gran pobreza de Jedha, tras el desastre bélico, mediante una ambientación de maquinaria en mal estado en paredes agrietadas, con cascotes en el suelo y telas de lado a lado de las azoteas. No se ven mendigos ni inmundicia humana ni víctimas, solo las calles. De un modo muy similar, en *Kanan* Larraz muestra edificios castigados por la guerra, destruidos por tropas de la República y no por los «villanos».

Se nos suavizan así las consecuencias del Mal, pero sin huir de algunas de sus consecuencias. Así, los objetos se convierten en la manera metonímica de plasmar el desastre y de marcar ambigüedades éticas. No vemos personas, pero vemos sus afectos a través de los objetos.

Lo que inquieta es que los discursos de ambos bandos pueden incluirse en ese desastre, como explica Susan Sontag[25], con personajes que invocan ese mismo estado de excepción y esa desproporción en sus acciones. Si bien esto se desarrolla con enorme ambigüedad en la película *Rogue One* y en la teleserie *Andor*, es mostrado con gran crudeza por Larroca, como hemos visto, mediante el personaje de Benthic. Con él enfrenta cierta ambigüedad del terrorista, superado por sus propios principios éticos, como explican Stern[26] y Horvat[27].

En mi opinión, los cómics de *SW* se encuentran en un punto intermedio entre cierta frivolidad de las películas y una mayor brutalidad de las novelas. Los mejores ejemplos de esta filosofía política de Carl Schmitt, en mi opinión, los encontramos en los cómics de Soule y Rosanas en

[20] SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona, Debolsillo, 2010 [2003], pp. 28, 31, 64 y 70.

[21] CARRASCO-CONDE, Ana. *Op. cit.*, p. 117.

[22] SCHMITT, Carl. *El concepto de lo político*. Madrid, Alianza, 2016 [1932].

[23] MARTORELL Campos, Francisco. *Contra la distopía*. S.l., La Caja Books, 2021.

[24] SONTAG, Susan. *Op. cit.*, pp. 75 y 81.

[25] *Ibid.*, pp. 11-21.

[26] STERN, Jessica. *El terrorismo definitivo: cuando lo imposible sucede*. Buenos Aires, Granica, 2002 [2001].

[27] HORVAT, Srećko. *El discurso del terrorismo*. Pamplona, Katakrak, 2017 [2007].

la serie de *Star Wars* con la subtrama de Zahra y la del inspector Thanoth, escrita por Gillen y dibujada por Larroca.

En este sentido, ya desde las películas, los dictadores del Imperio no son inhumanos. Son muy humanos. Podría pensarse que la aceptación de unas leyes y de un sistema va en contra de la malformación física. La representación gráfica del Imperio refiere a los totalitarismos descritos y explicados por Hannah Arendt[28], no solo por la estética, como ya sabemos, sino al mostrar un sistema poderoso con escasa capacidad de autocontrol y de gestión de la frustración ante la pérdida del poder. Implica una escasa fortaleza en las convicciones y en el sistema ideológico que parecen sostenerlas, en línea con las teorías de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal[29]. Al sustentarse el gobierno en el poder y no en la ética, cuando el sistema cae, todo el autocontrol cae con él, como vemos en ejemplos de Larroca o de Unzueta.

Un buen ejemplo es el comandante Kanchar de Larroca y Gillen, presentado en *Star Wars*, mediante una *splash page* junto a la reina Trios: vejez y corpulencia viril junto a juventud y belleza femenina. Como es habitual en los villanos, en los cómics analizados, no sonríen, nunca son simpáticos. Las heridas de guerra de Kanchar (el brazo robótico y el parche en el ojo) son exhibidas como nobles atributos de valor y lealtad. Incluso llega a ser representado cercano a como un busto decimonónico, recuerdo de los mariscales prusianos o de otros militares de Centroeuropa de finales del siglo XIX. Aquí Larroca se distancia del oficial más característico de la saga, que suele manifestar reminiscencias de cierto estereotipo nazi: rostro anguloso, constitución delgada y sin vello facial. Como en el caso de la corte de Rubix, Larroca nos lleva a un pasado de clase alta para representar a los personajes malvados.

Una mirada incluso más desarrollada de la flema del oficial del Imperio es la de Ramón Rosanas en la serie de *Star Wars*. Rosanas se centra sobre todo en lo psicológico y lo social. Sus oficiales son burócratas psicópatas, capaces de mostrar encanto hacia inferiores, como Zahra, pero con la indiferencia ética de los Hannibal Lecter de Mikkelsen y Hopkins. Aquí vemos el desarrollo de la psicopatía, bajo excusas morales. Rosanas muestra así al psicópata frío y calculador que describe Martha Stout en su clásico *El sociópata de la puerta de al lado*[30], con cierta cotidianeidad como la descrita por Hannah Arendt respecto a los totalitarismos y sus agentes en *Los orígenes del totalitarismo* y en *Eichmannn in Jerusalem*, ya citados. Por ejemplo, Zahra explica el dolor y la sed de venganza por la muerte de sus compañeros en la Estrella de la Muerte, pero su rostro no muestra tristeza ni rabia alguna.

El antropólogo Robert Sapolsky[31] relaciona, desde lo genético, esta falta de empatía con una atrofia de la amígdala. Martha Stout[32], con sociedades individualistas donde no se trabaja tanto la fraternidad como la jerarquización y que convierten el Mal en algo socialmente aceptable, a

[28] ARENDT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Alianza, 2006 [1951] y ARENDT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona, Penguin Random House, 1999 [1964].

[29] DI PEGO, Anabella. *Op. cit.*

[30] STOUT, Martha. *El sociópata de la puerta de al lado*. España, Obelisco, 2019 [2005].

[31] SAPOLSKY, Robert. Compórtate. *La biología que hay detrás de nuestros mejores y peores comportamientos*. Madrid, Capitán Swing, 2018 [2017], p. 68.

[32] STOUT, Martha. *Op. cit.*, pp. 140 y 150.

pesar de traer la nula vida. El concepto de nula vida trabajado por Giorgio Agamben[33], a partir de Hannah Arendt, refiere a la deshumanización del individuo por parte del Estado. Nada tiene que ver con una sociedad que haya llevado su narración pública del Mal hasta dicho Estado. Lo vemos bien desarrollado en la novela *Tarkin* (2014), de James Luceno. Rosanas lo recuerda mediante las crueles armas blancas, como adornos, que muestran la verdadera alma de Tarkin y de este tipo de personas con fuertes convicciones morales y políticas, pero sin empatía alguna (FIG. 1).

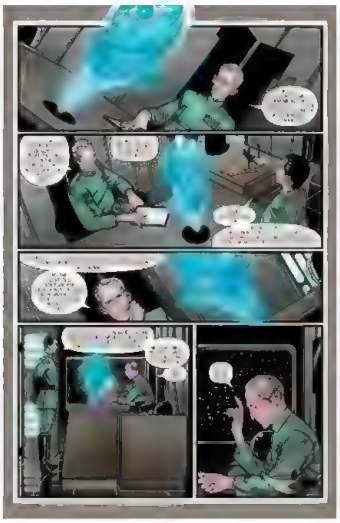


FIG. 1. ROSANAS, Ramón. *Star Wars* vol. 2#7. EE. UU., Marvel Comics, 2020, p. 8[34].

Los poderes oscuros

El cuarto nivel es el de los poderes oscuros, el más profundo. Hay una gran unanimidad entre los artistas españoles a la hora de plasmar cierta calma malvada en este nivel, muy alejada de los rostros enfurecidos de los villanos tradicionales. El hiperrealismo con que Larroca dibuja estos poderes oscuros insiste en la forma material del Mal, bajo la cual se ocultan los incomprensibles poderes del Lado Oscuro. En este sentido, en su Palpatine encontramos una combinación de sadismo y lovecraftianismo (en las líneas explicadas tanto por Molina Foix[35] como por Houellebecq[36] o por mí mismo[37]), de Mal humano perverso y Mal insondable.

En su rostro, la realidad íntima se encuentra fuera de lo humano, en un lugar y de un modo incognoscible, en un Mal absoluto lejos de nuestros sentidos y de nuestra razón, que combina lo tecnológico y lo nigromántico. Representa todo lo contrario que el Palpatine de Unzueta,

[33] AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-textos, 2013 [1995].

[34] Por necesidades editoriales, debo limitar el número de imágenes a las que he incluido en el artículo. No obstante, para consultar el resto, se disponen de las correspondientes referencias.

[35] MOLINA FOIX, Juan Antonio. «Introducción», en LOVECRAFT, H. P. *En las montañas de la locura*. Madrid, Cátedra, 2011 [1931] pp. 7-96.

[36] HOUELLEBECQ, Michel. *H. P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*. Madrid, Siruela, 2006 [1999].

[37] MORENO, Fernando Ángel. «*Star Wars*, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano», en *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, n.º 24 (2018), pp. 6-18.

quien lo dibuja menos inhumano pero muy realista, de tal manera que sus cicatrices pudieran confundirse incluso con arrugas. Sus ojos, por ejemplo, están muy alejados de los dibujados por Larroca. Parece más el rostro de un anciano malévolo que el de una criatura demoníaca. Más tarde, su figura en la nave es tranquila, envuelta en sus ropajes negros, sin detalles. El rostro continúa con la misma base de hombre viejo, sin cicatrices obvias.

En el rostro de Palpatine de Larroca, siempre hay sensación de horror, de ira, de sadismo, de tensión interna, todo ello vinculado a saberes más reales y profundos de la realidad, en clara vinculación con IX. A este remite la sensación de cuencas vacías que expresa Larroca: a lo incognoscible, a lo oculto, a lo lejano. A lo sublime. Sus ojos vuelven a aparecer en viñetas posteriores; a veces se ocultan, a veces se vuelven más enfermizos[38]. Al fin y al cabo, el horror cósmico lovecraftiano debe estar obligatoriamente oculto, pero debe ser insinuado con su brutalidad filosófica en forma de cuerpo para aplastar nuestros apriorismos filosóficos; «El horror de Lovecraft es rigurosamente material»[39]. Es el horror de la materialidad, de la falta de ética y de sentimientos positivos. El horror cósmico es aquello que se abre ante la materialidad absoluta y a lo que se refiere el filósofo Graham Harman: «presentimos que más allá de sus cualidades debe haber alguna unidad vil y soterrada que sostiene todos esos rasgos macabros juntos»[40]. Este horror cósmico podría quedar circunscrito a la mente del individuo. No obstante, si lo tomamos como psicopatía, para ese individuo resulta necesario sacarlo hacia fuera, puesto que es el mecanismo por el cual el psicópata desarrolla placer social[41]. Aquí es donde entra el sadismo. Lo sádico se comprende desde este texto de la filósofa española Ana Carrasco-Conde[42], que entiende el sadismo como la búsqueda gratuita de la desintegración física, moral y emocional de la víctima con el fin de obtener una satisfacción personal. Palpatine se presenta como el más sádico de los personajes de *SW* y uno de los más malvados y eficaces de la historia de la cultura popular.

BE YOU BUT THE REMNANTS OF THE REBEL FLEET, SCATTERED INTO SMALL CELLS AFTER HOTH, TO RENDEZVOUS AT SOME PREDETERMINED TIME.
THEY WILL BE HUNTED DOWN AND DESTROYED! EVERY LAST SHIP! EVERY LAST REBEL BURNED TO ASH!
IT MUST HAPPEN NOW! WHILE THEY ARE AT THEIR WEAKEST! DISORGANIZED AND AFRAID!
IS THAT YOUR COMMAND, MY MASTER?

FIG. 2. ROSANAS, Ramón. *Star Wars vol. 2#7*. EE. UU., Marvel Comics, 2020, p. 21.

La manera en que Rosanas expresa el Mal de los poderes oscuros es mucho más sutil. Se basa casi más en los fondos que en las figuras, como la viñeta de Palpatine y Vader en la que dialogan sobre el futuro de la galaxia. Rosanas desarrolla un diseño basado en el círculo: lo perfecto, como flores que se abrieran ante vidrieras góticas. Al fondo, una ciudad que podría ser cualquiera de las nuestras, vinculando de este modo a de *SW* con los poderosos de nuestra sociedad. En esta página lo orgánico resulta enfermizo y lo tecnológico refiere a lo vivo y lo épico, mostrando así la perversidad corruptora del Mal (FIG. 2).

[38] GILLEN, Kieron, y LARROCA, Salvador. *Darth Vader# 25*. EE. UU., Marvel Comics, 2015, pp. 2, 14 y 15.

[39] HOUELLEBECQ, Michel. *Op. cit.*, p. 21.

[40] HARMAN, Graham. *Realismo raro: Lovecraft y la filosofía*. España, Holobionte, 2020 [2012], p. 54.

[41] STOUT, op. cit., 140.

[42] CARRASCO-CONDE, Ana. *Op. cit.*, pp. 86-100.

Al contrario que en las representaciones de Palpatine, el Mal de Darth Vader es un Mal donde lo humano permanece siempre latente, producido por diversos traumas perfectamente rastreables que le lleva a un profundo nihilismo y a esa calma exterior tan característica. Su materialidad se plasma en el detallismo de sus ropas, que lo vuelven mundano, real.

Las páginas oníricas de Larroca, con las que profundiza en las bases de esa maldad, no parecen representar un viaje a otra dimensión, a lo Randolph Carter (el viajero onírico de Lovecraft), sino más bien la entrada por la meditación en su propia mente. El personaje, claramente, se encierra para meditar y repetir una y otra vez los orígenes de sus traumas.

Freud lo denomina «compulsión de repetición» y el psicólogo español experto en traumas Carlos Pitillas y el escritor de terror Martínez Biurrun[43] consideran que es uno de los principios de los personajes terroríficos, que reviven una y otra vez los sucesos dolorosos sin beneficio psicológico alguno. Según esta teoría, el personaje vuelve a traumatizarse con cada recuerdo del suceso doloroso.

En el dibujo de Larroca —más cercano al de las películas que el de Camuncoli (2017-8)—, el de Deodato (2015) o el de Cassaday (2015), es un Vader indiferente a su entorno que, por su obsesión interna, poderosísima, se evade del exterior. Este es el motivo por el que manifiesta muy poca furia y no cae en el sadismo gratuito. Su maldad no necesita del dolor de otros, no disfruta con el dolor de nadie. En el fondo, por su traumático y poderoso narcisismo, el sufrimiento de los demás le resulta indiferente. Su maldad tiene que ver con lo traumático de la traición y, por ende, con la falta de creencia en la bondad o en la fortaleza de otros seres vivos. Por ejemplo, es habitual que el Vader de Larroca hable dando la espalda al interlocutor, especialmente cuando se trata de una conversación sobre asuntos privados.

Este distanciamiento de la humanidad, estas acciones basadas en la nula vida agambiana, quedan bien reflejadas en dos momentos. En primer lugar, al arrasar a la armada rebelde, donde se muestra esa flema que caracteriza el dibujo del Vader por parte de Larroca, como complemento del guion: «Siento su miedo, pero es insuficiente. Démosles tiempo para entenderlo»; y luego, Vader: «Ahora lo entienden. Ahora siento su terror. Así es más satisfactorio», Oficial: «¿Siguiente objetivo, mi señor?», Vader: «La esperanza. Mate la esperanza». No nos encontramos aquí con el sadismo gratuito explicado por Carrasco-Conde[44], sino como una proyección del propio trauma hacia las acciones y los principios políticos, gubernamentales.

Esto se vuelve complejo con el segundo ejemplo, durante el interesante número dedicado a la mente de Vader[45]. En estas páginas, el combate de Vader con Anakin es fundamental y complejo de analizar, como cabría esperar, puesto que se produce una equiparación Kenobi/Vader. Vader es su propio asesino y también el asesino de Obi Wan, reforzando así la teoría del trauma explicada por Pitillas y Martínez Biurrun. La clave está en el comentario «Eras un niño», donde se refiere bien a quien era antes de convertirse en Vader (ratificando su interesante monólogo final en la teleserie *Kenobi*), bien al asesinato de Anakin a manos de Vader. Con la aparición de

[43] MARTÍNEZ BIURRUN, Ismael, y PITILLAS, Carlos. *Soy lo que me persigue. El terror como ficción del trauma.* Ondara, Dilatando Mentes Editorial, 2021.

[44] CARRASCO-CONDE, Ana. *Op. cit.*

[45] GILLEN, Kieron, y LARROCA, Salvador. *Darth Vader #24.* EE. UU., Marvel Comics, 2015.

Amidala pidiendo a Anakin que vuelva, parece evidente que todo gira en torno al asesinato de Anakin a manos de Vader, a manos del Lado Oscuro, que sería la expresión estética del trauma correspondiente. Es interesante cómo Larroca muestra el rostro dividido de Vader en primer plano, mientras Amidala ocupa media viñeta. Su silencio y falta de movimiento en la siguiente página muestran el conflicto interior de Vader. Amidala es el Bien, la paz, la nostalgia, la causa, el principio, la inocencia y todo eso está en los labios de Amidala susurrando a la máscara de Vader. Todo eso es asesinado. Por eso, Vader asesina a Anakin, porque asesina su humanidad; «Todo el Bien que hay en ti», como decía Luke.

Pero el Mal, el Lado Oscuro, vence al matar a Amidala conscientemente, al negarse a volver atrás, al abandonar todo resto de Anakin y con ese Lado Oscuro supera a la tecnología de nuevo, mostrando que el traje es solo un envoltorio del verdadero monstruo, que trasciende la ciencia. Estas ideas de guion quedan reforzadas por las sublimes *splash pages* que terminan de vincular el poder del trauma sobre una persona con el poder del Lado Oscuro. Por último, al matar a Amidala y a Kenobi una y otra vez desde unos recuerdos deformados, Vader olvida la lucha ético-política.

Vemos así cómo el objetivo de Vader es evitar el dolor de confiar en lo equivocado, de confiar en personas que van a traicionarle. Su dolor le aleja de todos los seres vivos, al considerarlos a todos fallidos. Su amor a sus seres queridos es tan fuerte que lo que entiende como traición le aleja de ellos y de cualquier otro ser, para no sufrir más dolor. De ahí su indiferencia hacia ellos. Carrasco-Conde[46] considera que, al alcanzar esta indiferencia ante el sufrimiento de los demás, donde ni siquiera se ve a un Otro al que dañar, se alcanza la manifestación más absoluta de maldad, puesto que, al eliminar las excusas políticas, solo quedaría el sadismo, producido por un fuerte trauma como explican los ya citados Pitillas y Martínez Biurrun.

El contraste entre el Bien y el Mal

El personaje contrario al de Darth Vader sería Markona, en los números de la serie de *Star Wars* dibujados por Ángel Unzueta y Andrea Broccardo (2019), con su debate ético y la influencia de las cuatro magnitudes del Mal. Como personaje movido por la firmeza de los principios de orden y autocontrol, a partir de un concepto de sociedad utópica, pertenece al tercer nivel. Es un personaje de gran sadismo, que disfruta la violencia. Sin embargo, solo cede a este sadismo si la ética justifica esa violencia. ¿Es malvado? Sin duda, inflige sufrimiento y disfruta conscientemente con ello.

Es un producto característico de cómic de superhéroes a través de personajes «éticos» como Wolverine o Thor. Lo interesante aquí es la plasmación que Unzueta realiza de un debate interno rastreable desde las reflexiones filosófico-políticas de Martha Nussbaum[47]. Ante la explicación ética, no vemos el rostro cínico, seguro de sí mismo, sin concesiones de Wolverine o del

[46] CARRASCO-CONDE, Ana. *Op. cit.*, p. 118.

[47] NUSSBAUM, Martha C. *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Madrid, Espasa Libros, 2014 [2013].

Punisher, sino un rostro angustiado por las explicaciones éticas que debe dar. No hay odio, pero tampoco serenidad.

Hay firmeza y un ligero sufrimiento, pero también determinación. Expresa una forma de luchar por los principios cuando estos se vuelven difíciles. Resulta incluso más ético que Luke. Markona es un personaje sumamente interesante, como lo es la elección de dibujo de expresiones que hace Unzueta. Los artistas solo le permiten sonreír en combate. Así, Markona disfruta de la violencia, pero la evita, como si ese placer lo pusiera al servicio de la ética, pero, una vez aprobado por esta, pudiera darse permiso para disfrutarlo, como un psicópata que se adaptara a sus principios. No sonríe cuando debe afrontar las consecuencias de sus decisiones éticas con Luke. El Mal es aquí representado por Luke por un audaz guion de Gillen, magníficamente expresado por Unzueta.

Como contraste, Pepe Larraz se centra en el primer nivel del Mal. El antropólogo Robert Sapolsky relaciona este tipo de actitudes con una mezcla de genética y, sobre todo, aprendizaje. Como certifican los experimentos, el personaje aprende a defenderse así de los problemas del universo. Larraz marca una y otra vez la relación entre el Mal y el poder mediante la rotura de la viñeta y dejando ordenadas, sin caos composicional, las viñetas de los Jedi. No obstante, dejo la profundización en esta decisión técnica y me centro en los droides, para tratar una desviación del Mal del primer nivel, que cabría mejor en el tercer nivel, dedicado a los oficiales imperiales: los Jedi, a partir de su relación con los droides.

Si bien otros artistas se limitan a plasmar con unos cuantos cortocircuitos las heridas infringidas por los sables de luz, Larraz dibuja el corte con una explosión que cabría relacionar con una enorme salpicadura de sangre y entrañas (FIG. 3).

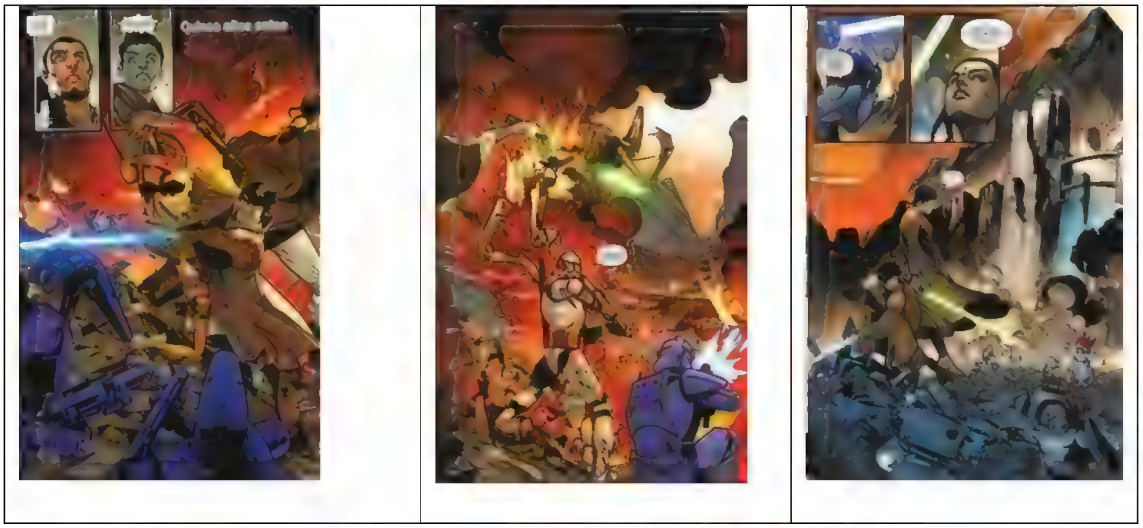


FIG. 3. LARRAZ, Pepe. *Kanan#1*. EE. UU., Marvel Comics, 2021, pp. 2-3 y 9.

Además, el retorcimiento de dolor del droide recuerda mucho más al sufrimiento humano que al de un electrodoméstico que se rompiera. Larraz elimina con estas viñetas esa perspectiva de *cartoon* que les dio Lucas para mostrar el horror de la guerra, para explicar que debe narrarse toda forma de violencia como explica Susan Sontag: «Una narración parece con toda probabilidad más eficaz que una imagen. En parte tiene que ver con el periodo de tiempo en el que se

está obligado a ver, a sentir»[48]. En contraste con las películas, nos enfrentamos a hechos de una maldad abominable sobre criaturas cuquis sin que se nos alteren siquiera mínimamente las pulsaciones del corazón[49].

Los droides sufren[50] y, si leemos cuidadosamente las tres trilogías y la serie *The Clone Wars*, son seres sentientes repudiados por todas las razas de la galaxia, excepto por los miembros de la familia Skywalker (Anakin, Leia, Luke y Rey), por Poe Dameron y por algunos de los protagonistas de *Rebels*. Pese al carácter mencionado de *cartoon*, Lucas crea una hermosa ambigüedad en torno a esta idea, al aportarles diálogos tiernos y un gran cariño por parte de los protagonistas de sus películas. Los droides representan una de las mejores razones para defender la inteligencia y la sutileza de las construcciones ideológicas de George Lucas. Sin duda, aunque seguramente no lo conozca, hace suyas las ideas de Lévinas, por cuanto el Otro se encuentra siempre en posición de sumisión respecto al Yo, que es quien ejerce el poder. Lévinas insiste en que vemos al Otro como un ser completamente diferenciado de nosotros mismos, cuya alteridad debe mantenerse por encima de cualquier otra cuestión[51]. Al fin y al cabo, según el filósofo, cada vez que intentamos construir al Otro en nuestro sistema de ideas respecto a nosotros mismos y respecto al universo, lo que hacemos es apoderarnos de él, anularlo y dominarlo para que se funda con nuestro propio Yo. Aunque parezca paradójico, se trata de un impulso positivo, puesto que ahí se encuentra el centro de nuestra ética, del Bien: cuando nos damos cuenta de nuestra ansia de poder y la contenemos para otorgar al Otro su espacio y reconocer su identidad, tan alejada de la nuestra a través de una obligada confrontación. Debemos aceptar al Otro en su lejanía para poder tratarlo con respeto e igualdad. Eso nos permite alejarnos de nuestro propio Yo, trascendernos[52].

Una de las grandezas del arte, y especialmente del cómic, es conseguir captar este tipo de ideas con unas pocas imágenes. En esos droides sufrientes está el Otro, representado como algo enormemente ajeno y diferente al que accedemos por lo que Sara Ahmed denomina la «socialidad del dolor»[53]. El esfuerzo por apropiarnos del dolor del Otro, por sentirlo para curarlo, para entenderlo, es una de las herramientas más poderosas para salir de nuestro Yo y aceptar a un Otro.

Es aquí donde cobra especial importancia la llamada de María Pía Lara a narrar el Mal y es lo que hace Larraz: narrar el Mal desde el chico educado para asesinar sin entender al Otro como un ser sintiente y sufriente mediante una deshumanización que, para Hannah Arendt, para Giorgio Agamben y para Sapolsky, es uno de los grandes principios del Mal. Mientras el joven

[48] SONTAG, Susan. *Op. cit.*, pp. 103-4.

[49] MAY, Simon. *El poder de lo cuqui*. Barcelona, Alpha Decay, 2019.

[50] BURKETT, Dan. «Filósofos absurdos y pequeños cabezudos: ¿son los droides capaces de pensar?», en IRWIN, William, EBERL, Jason T. y DECKER, Kevin S. (eds.) *Star Wars y la filosofía*. Barcelona, Roca, 2016, pp. 275-84 y MORENO, Fernando Ángel (2018), *Op. cit.*

[51] LÉVINAS, Emmanuel. *Ethics and Infinity*. S.l., Duquesne University Press, 1982, p. 194.

[52] MORENO REDONDO, Rosa María. *(Post)humanidad y alteridad en la narrativa reciente de ciencia ficción de Nnedi Okorafor y Mike Carey (2014-2021)* [tesis doctoral inédita]. Universitat de les Illes Balears, 2023, pp. 51-3, para una aplicación las teorías Lévinas a la cf.

[53] AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. México, UNAM, 2015 [2004], p. 64.

Kanan dice: «La vida es bella», a su alrededor los droides sufren terribles heridas y muertes (FIG. 4).

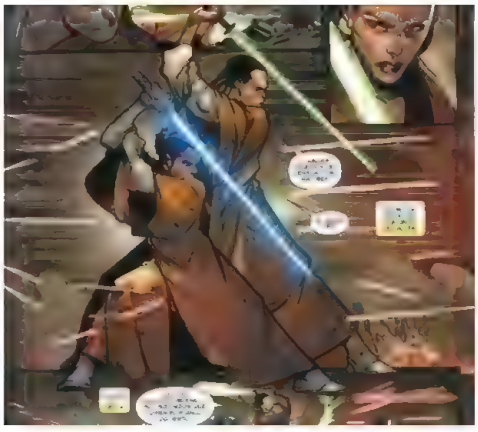


FIG. 4. LARRAZ, Pepe. *Kanan#1*. EE. UU., Marvel Comics, 2021, p. 5.

Estos contrastes se refuerzan con la aparición del líder enemigo, dibujado por Larraz de manera demoníaca, de connotaciones malignas culturales occidentales evidentes. No solo este líder muestra un rostro melancólico y abatido en el número once, sino que termina con una declaración que complementa al dibujo: «Sé que a los kalleros nunca os ha gustado nuestra presencia… Ya veremos si preferís la tiranía de la República», lo cual ahonda en ciertas líneas presentadas antes en *The Clone Wars*, ya desde su entradilla de III («Hay héroes en ambos bandos»), así como en varios episodios. La última página de esta unidad narrativa es una *splah page* dramática, en la que en segundo plano vemos a un clon ejecutando a un droide que está tumbado en el suelo, mientras la Jedi dice «Se acabó», porque ha visto la retirada del líder, es decir, mostrando la gratuidad, lo innecesario de esa ejecución. Entre todos los artistas trabajados en este estudio, quizás sea Larraz (con el complemento del Markona de Unzueta), quien más carga las complejidades éticas sobre las expresiones de los rostros de los personajes.

Este doble nivel de lectura manifiesta la hipocresía de los Jedi, quienes, luchando del lado del Bien, arropados por una orden poderosa, se muestran tranquilos mientras asesinan. Con Larraz, el Mal son los Jedi. A Larraz parece importarle más la consecuencia del Mal (la víctima) que la encarnación del Mal en un villano, como a Susan Sontag. Así, desarrolla en segundo plano un alegato antibélico, al tiempo que muestra la épica de las posturas Jedi, los sables de luz, la unión padawan/maestro… Como si en una misma viñeta se estuvieran desarrollando dos cómics diferentes. Esta repentina falta de asideros está mostrada con un *zoom* a través de tres viñetas al rostro de Kanan. El posterior desamparo que lleva a Kanan al Mal, por efecto del trauma de la guerra, es reforzado por una página cortada por la frialdad del cosmos en una composición simbólica. Por último, el proceso evolutivo de Kanan para vencer al Mal interior se plasma en una progresión psicológica, mediante la arquitectura de la viñeta.

Respecto a Ángel Unzueta, enfrentaré el problema desde el neoplatonismo y el concepto de fraternidad. Toni Domènech[54], un filósofo español, propone un magnífico análisis de los ideales

[54] DOMÈNECH, Toni. «…y fraternidad», en *Isegoría*, n.º 7 (1993), pp. 49-78.

de la revolución francesa: libertad, igualdad y fraternidad. Domènech ataca la obsesión del mundo occidental por la libertad como único principio social. Según el filósofo, el Estado ha de basarse en los tres principios. No tengo nada en contra de la libertad. Entre vivir en una cárcel o ver con daiquiris una puesta de sol en una playa, prefiero los daiquiris, qué duda cabe. Sin embargo, quien defienda la libertad sin la igualdad y la fraternidad está haciendo el Mal, por considerar solo su beneficio individual. En cuanto a la igualdad, la estamos trabajando. Queda mucho, pero nos vamos dedicando a ello. ¿Y la fraternidad? ¿Qué hay del sentimiento de que cualquier desconocido es una hermana o un hermano a quienes amar sin esperar nada a cambio?

La fraternidad es difícil de legislar y de inculcar. Unzueta opta por transmitir esta idea desde un concepto de trascendencia, de que la fraternidad es una idea que viene de encima de nosotros. Para ello, consciente o inconscientemente, se sirve de símbolos de larga tradición neoplatónica que han calado enormemente en la cultura popular, especialmente del último cuarto del siglo XX y en autores de formación católica. La idea de comunión no se realiza por el mero hecho de ser individuos, sino por una armonía universal que, es evidente, tiene mucho que ver con la Fuerza. En este sentido, se va a desarrollar una serie de paralelismos estéticos basados en esta oposición: lucha por la mera libertad (por parte del Mal) y lucha por la fraternidad (por parte del Bien), a veces incluso desde la propia arquitectura de la página.

Emplea también los fondos, desde el *locus amoenus* o de la cárcel del alma, la construcción agorafóbica o las estrellas de la galaxia. Desconozco si Unzueta es experto en neoplatonismo. No tiene por qué. Se trata de una ideología muy interiorizada en España por el catolicismo y sus expresiones literarias a través de fray Luis de León, Garcilaso, San Juan de la Cruz, Cervantes o Góngora, para quienes, neoplatónicamente, la verdad se encuentra en la belleza. Desde el siglo XVI, a partir de filósofos como Marsilio Ficino o, incluso antes, el griego Plotino, se desarrollan imágenes de elevación hacia el cielo estrellado, expresiones vinculadas con la luz que traen el conocimiento y las narraciones sobre la vinculación entre individuos unidos por sus almas. Lo justo y lo bondadoso son signos de lo bello en una elevación hacia Dios, quien habita en todas las cosas. Recuerda mucho a la Fuerza, el gran símbolo de trascendencia en *SW*. Con San Agustín, y luego con San Alberto Magno, esto influyó en la teoría de los contrarios: Bien/Mal, Belleza/Fealdad, Verdad/Falsedad. Santo Tomás de Aquino dijo que la belleza es el esplendor de la bondad. Este neoplatonismo es muy fuerte, por ejemplo, cuando Leia habla de su propia muerte con una sonrisa a la que se refiere diciendo que pronto ella misma será «luminosa»[55]. En general, lo vemos en casi todas las viñetas «trascendentes» que Unzueta dibuja para la serie *Poe Dameron*, especialmente en las dedicadas a la reflexión de los protagonistas. El elogio de la libertad por encima de cualquier otra cosa y la falta de fe en la comunidad, así como la obsesión por los logros de la fama o de lo material, son mostrados como principios sumamente malvados.

En este sentido, el neoplatonismo viaja así acompañado de la exigencia de fraternidad de Domènech a partir de los ideales de la Revolución estadounidense y de la Revolución francesa, que encajan perfectamente con los conceptos de la Fuerza, del Lado Oscuro, del Lado Luminoso y de la fraternidad rebelde.

[55] SOULE, Charles, y UNZUETA, Ángel. *Poe Dameron#14*. EE. UU., Marvel Comics, p. 18.

Conclusiones

A lo largo de este análisis he propuesto una manera de estudiar una disciplina estética tan compleja como la transmedial, mediante el análisis en torno al modo en que los artistas españoles de *SW* han establecido una relación entre los cuatro niveles narrativos del Mal y conceptos filosóficos del mismo. Con ello, no defiendo que estos artistas sean expertos en los estudios de Lara, Arendt, Agamben, Sontag o Sapolsky, pero sí que transmiten a través de sus expresiones artísticas cuestiones concretas con visiones concretas ya trabajadas por estos pensadores y que son rastreables en sus viñetas. Lo interesante, a mi juicio, de este acercamiento a los cómics es dilucidar qué se está transmitiendo realmente, desde qué principios y con qué intensidad de manera fractal a partir de los textos transmediales anteriores. Todo ello tiene que ver con miradas desde fuera de las corrientes habituales del proceso estético de creación, al tratarse de artistas que, si bien han crecido con una cultura muy influida por *SW*, han vivido también de manera diferente los debates sobre los totalitarismos, el poder, el Bien, el terrorismo o la guerra al haber crecido en una cultura diferente a la estadounidense. En este sentido, la viñeta se convierte en lo que Ahmed denomina «zona de contacto»[56], un espacio estético a partir de los cuales los individuos construyen sus discursos desde las emociones y hacia ellas.

Relacionar viñeta con la «socialidad» del dolor, la empatía y la maldad a partir de las obras anteriores puede enriquecernos la lectura de estos cómics, además de obligarnos a posicionarnos sobre las actitudes de los personajes y, por consiguiente, de nuestras propias posturas en la vida ante conceptos como libertad, fraternidad, egoísmo, capitalismo, sadismo, Estado y compromiso. Nos invitan a debatir sobre el Mal. Por consiguiente, nos evitan apriorismos y prejuicios sobre unos cómics de tanta difusión y nos ayudan a conocer otras maneras de entender lo heroico y lo maligno, en relación con la sociedad en la que vivimos. Por consiguiente, al narrar el Bien y el Mal, contribuyen con sus miradas a la construcción de una sociedad más feliz, basada en nuevas esperanzas. Finalmente, la metodología por la cual se trabaja fractalmente un universo transmedial a partir de un punto ideológico común, como el de Mal, puede exportarse con facilidad a otros universos transmediales y, a partir de ello, entender la manera en que ciertos productos de gran éxito comercial sirven de termómetro ideológico de una sociedad.

Bibliografía

Ficción

AARON, Jason y CASSADAY, John. *Star Wars#1-6*. EE.UU., Marvel Comics, 2015.

—y DEODATO, Mike Jr. *Vader Down#11*. EE.UU., Marvel Comics, 2015.

GILLEN, Kieron y LARROCA, Salvador. *Darth Vader#1-25*. EE. UU., Marvel Comics, 2015.

—y LARROCA, Salvador. *Star Wars#26-54*. EE. UU., Marvel Comics, 2017-18.

—y UNZUETA, Ángel. *Star Wars#57*. EE.UU., Marvel Comics, 2019.

—y UNZUETA, Ángel. *Star Wars#56*. EE. UU., Marvel Comics, 2019.

[56] AHMED, Sara. *Op. cit.*, p. 42.

LUCENO, James. *Tarkin*. Nueva York, Del Rey, 2014.

SAIZ, Jesús, OWENS, Matt y COWAN, Denys. *Jedi of the Republic – Mace Windu#1-4*. EE. UU., Marvel Comics, 2017.

SOULE, Charles y CAMUNCOLI, Giuseppe. *Star Wars#1-6*. EE. UU., Marvel Comics, 2017-18.

—y UNZUETA, Ángel. *Poe Dameron#14-31*. EE. UU., Marvel Comics, 2017-18.

—y SAIZ, Jesús. *Star Wars#1-6*. EE. UU., Marvel Comics, 2020.

—y ROSANAS, Ramón. *Star Wars#7-8, 12-24*. EE. UU., Marvel Comics, 2020-22.

TAYLOR, Tom y ROSANAS, Ramón. *Age of resistance – Finn*. EE. UU., Marvel Comics, 2019.

—*Age of resistance – Poe Dameron*. EE. UU., Marvel Comics, 2019.

—*Age of resistance – Rose Tico*. EE. UU., Marvel Comics, 2019.

—*Age of resistance – Rey*. EE. UU., Marvel Comics, 2019.

WEISMAN, Greg y LARRAZ, Pepe. *Kanan#1-5, 7-11*. EE. UU., Marvel Comics, 2015-16.

Estudios

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-textos, 2013 [1995]. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera.

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. México, UNAM, 2015 [2004]. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy.

ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ, Víctor. «La cultura participativa de *Star Wars* como experiencia transmedia», en *Questiones publicitarias*, vol. 27, n.º 4 (2021), pp. 21-29.

ARENDT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Alianza, 2006 [1951]. Traducción de Guillermo Solana Díez.

—*Eichmann en Jerusalén*. Barcelona, Penguin Random House, 1999 [1964]. Traducción de Carlos Ribalta.

BARKMAN, Adam, y ALKEMA, Kyle. «Los guardianes y los tiranos en las repúblicas de Star Wars y Platón», en IRWIN, William, EBERL, Jason T. y DECKER, Kevin S. (eds.). *Star Wars y la filosofía*. Barcelona, Roca, 2016, pp. 180-90.

BENÍTEZ BOLORINOS, Manuel. *El viaje del héroe en* Star Wars*: mitología, cine y ciencia-ficción*. Madrid, Amarante, 2016.

BURKETT, Dan. «Filósofos absurdos y pequeños cabezudos: ¿son los droides capaces de pensar?», en IRWIN, William, EBERL, Jason T. y DECKER, Kevin S. (eds.) *Star Wars y la filosofía*. Barcelona, Roca, 2016, pp. 275-84. Traducción de Carol Isern.

CALLAHAN, Erin C. «Jedi Knights, Dark Lords and Space Cowboys: George Lucas's Re-Imagined and Redefined Masculine Identities», en LEE, Peter W. (ed.). *A Galaxy Here and Now: Historical and Cultural Readings of Star Wars*. Jefferson, McFarland, 2016, pp. 84-105.

CARRASCO-CONDE, Ana. *Decir el mal. Comprender no es justificar*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2021.

DI PEGO, Anabella. «El problema del mal contemporáneo y el papel de la obediencia. Reconsideraciones sobre la banalidad del mal», en *Revista de filosofía*, vol. 1, n.º 48 (2021), pp. 237-53. Disponible en https://doi.org/10.5209/resf.83943

DOMÈNECH, Toni. «...y fraternidad», en *Isegoría*, n.º 7 (1993), pp. 49-78. Disponible en https://doi.org/10.3989/isegoria.1993.i7

HARMAN, Graham. *Realismo raro: Lovecraft y la filosofía*. España, Holobionte, 2020 [2012]. Traducción de Antonio Jiménez Morato y Federico Fernández Giordano.

HILLS, Matt. «From transmedia storytelling to transmedia experience. Star Wars celebration as a crossover/hierarchical space», en GUYNES, S. y HASSLER-FOREST, D. (eds.). *Star Wars and the History*. S.l., Amsterdam University Press, 2018, pp. 213-25.

HORVAT, Srećko. *El discurso del terrorismo*. Pamplona, Katakrak, 2017 [2007]. Traducción de Ivana Palibrk.

HOUELLEBECQ, Michel. *H. P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*. Madrid, Siruela, 2006 [1999]. Traducción de Encarna Castejón.

JENKINS, Henry. «Transmedia Storytelling», en *MIT Technology Review*, 3 de diciembre de 2023. Disponible en https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/

KLASTRUP, L. y PAJARES TOSCA, Susana. «Transmedial worlds: Rethinking cyberworld design», en *Proceedings of the International Conference on Cyberworlds IEEEE Computer Society*, 28 de diciembre de 2023. Disponible en http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruptosca_transworlds.pdf

LARA, María Pía. *Narrar el mal. Una teoría postmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona, Gedisa, 2009.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ethics and Infinity*. S.l., Duquesne University Press, 1982.

MARTÍNEZ BIURRUN, Ismael y PITILLAS, Carlos. *Soy lo que me persigue. El terror como ficción del trauma*. Ondara, Dilatando Mentes Editorial, 2021.

MARTORELL CAMPOS, Francisco. *Contra la distopía*. S.l., La Caja Books, 2021.

MAY, Simon. *El poder de lo cuqui*. Barcelona, Alpha Decay, 2019. Traducción de Albert Fuentes.

MOLINA FOIX, Juan Antonio. «Introducción», en LOVECRAFT, H. P. *En las montañas de la locura*. Madrid, Cátedra, 2011 [1931], pp. 7-96.

MORA, Vicente Luis. «Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia», en *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, n.º 1 (2014), pp. 11-40.

MORENO, Fernando Ángel. «El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción», en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 20 (2011), pp. 471-96. https://doi.org/10.5944/signa.vol20.2011.6275

—«*Star Wars*, el amor cortés y el horror cósmico lovecraftiano», en *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, n.º 24 (2018), pp. 6-18.

— *La ideología de* Star Wars. Madrid, Guillermo Escolar, 2019.

MORENO REDONDO, Rosa María. *(Post)humanidad y alteridad en la narrativa reciente de ciencia ficción de Nnedi Okorafor y Mike Carey (2014-2021)* [tesis doctoral inédita]. Universitat de les Illes Balears, 2023.

NUSSBAUM, Martha C. *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Madrid, Espasa Libros, 2014 [2013]. Traducción de Alberto Santos Mosquera.

PRATTEN, Robert. *Getting Started with Transmedia Storytelling: a practical guide for beginners* [artículo en línea]. S.l., S.n., 2015. Disponible en https://www.academia.edu/15043050/Getting_Started_in_Transmedia_Storytelling_2ndEdition

PROCTOR, W. *Transmedia storytelling: Hyperdiegesis, Narrative Braiding and Memory in Star Wars comics*. Nueva York, Routledge, 2019.

RANCIERE, Jacques. *Políticas de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011 [2007]. Traducción de Marcelo C. Burello.

RICOEUR, Paul. *El Mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Madrid, Amorrortu. 2019 [2005]. Traducción de Irene Agoff.

RYAN, Marie Laure y THÖN, Jan-Nöel. «Storywolds across Media: Introduction», en RYAN, Marie Laure y THÖN, Jan-Nöel (eds.). *Storywolds across Media Towards a Media-Conscious Narratology*. EE. UU., University of Nebraska Press, 2014, pp. 25-49.

SAFRANSKI, Rüdiger. *El Mal o el drama de la libertad*. Barcelona, Tusquets, 2010 [1997]. Traducción de Raúl Gabás.

SAPOLSKY, Robert. *Compórtate. La biología que hay detrás de nuestros mejores y peores comportamientos*. Madrid, Capitán Swing, 2018 [2017].

SCHMITT, Carl. *El concepto de lo político*. Madrid, Alianza, 2016 [1932]. Traducción de Rafael Agapito Serrano.

—*Teoría del partisano. Acotación al concepto de lo político*. Madrid, Trotta, 2022 [1963]. Traducción de Anima Schmitt de Otero.

SCOLARI, Carlos Alberto. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, Deusto, 2013.

SIMÓN, Pablo. «La república galáctica debía caer», en *Jot Down*, 2014. Disponible en http://www.jotdown.es/2014/02/la-republica-galactica-debia-caer/

—«La guerra civil galáctica» en *El diario*, 19 de diciembre de 2015. Disponible en http://www.eldiario.es/cultura/Guerra-Civil-Galactica_0_464403913.html

—«Las lecciones de la Nueva República Galáctica», en *Jot Down*, 2017. Disponible en http://www.jotdown.es/2017/01/las-lecciones-la-nueva-republica-galactica/

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona, Debolsillo, 2010 [2003]. Traducción de Aurelio Major.

STERN, Jessica. *El terrorismo definitivo: cuando lo imposible sucede*. Buenos Aires, Granica, 2002 [2001]. Traducción de The ultimate terrorists.

STOUT, Martha. *El sociópata de la puerta de al lado*. España, Obelisco, 2019 [2005]. Traducción de Manuel Manzano.

SWEET, Derek R. Star Wars *in the Public Square:* The Clone Wars *as Political Dialogue*. Jefferson, McFarland, 2016.

THOMPSON, John. «"Érase una vez" en una galaxia muy, muy lejana: comprensión y apropiación de la épica mítica en *Star Wars*», en IRWIN, William, EBERL, Jason T. y DECKER, Kevin S. (eds.). *Star Wars y la filosofía*. Barcelona, Roca, 2016, pp. 313-25.

ŽIŽEK, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Madrid, Sequitur, 2009 [2007]. Traducción de Javier Eraso Ceballos y Antonio José Antón Fernández.

—*Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona, Austral, 2013 [2008]. Traducción de Antonio José Antón Fernández.

Trauma infantil, exilio y violencia de Estado en *Persépolis*, de Marjane Satrapi

Childhood Trauma, Exile and State Violence in Marjane Satrapi's Persepolis

CRISTINA ROSALES GARCÍA

Universidad de Málaga

Cristina Rosales García es graduada en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga. Cursó el máster en Gestión del Patrimonio Literario y Lingüístico Español en la misma institución. Actualmente es estudiante del programa de doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción y su tesis versa acerca de las adaptaciones fílmicas de la novela gráfica española. Asimismo, es correctora ortotipográfica en la colección «La Calderona» de la editorial malagueña El Toro Celeste y trabaja como crítica cinematográfica en distintas revistas digitales.

Fecha de recepción: 3 de abril de 2024

Fecha de aceptación definitiva: 3 de noviembre de 2024

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2508

Resumen

En este artículo se analizan las transformaciones sociales y políticas que surgen a raíz de la Revolución Islámica (1978-1979) presentes en la novela gráfica *Persépolis* (2000-2003), de Marjane Satrapi, que legitiman violencias específicas contra la mujer por parte del Estado. En línea con lo anterior, se intentará demostrar cómo afectan estos cambios a la construcción y reconstrucción identitaria de la protagonista durante su infancia y adolescencia, atravesadas por la guerra y el exilio, respectivamente. Para ello, se tendrá en cuenta la propia experiencia de la autora, que solo se entiende desde su condición de mujer migrante.

Palabras clave: trauma infantil, guerra, Persépolis, violencia contra la mujer, Marjane Satrapi.

Abstract

This article analyses the social and political transformations that emerged as a result of the Islamic Revolution (1978-1979) in Marjane Satrapi's graphic novel *Persepolis* (2000-2003), which legitimises specific violence against women by the State. In line with the above, an attempt will be made to show how these changes affect the construction and reconstruction of the protagonist's identity during her childhood and adolescence, which were marked by the war and exile, respectively. Therefore, the author's own experience will be taken into account, which can only be understood from her condition as a migrant woman.

Keywords: child trauma, war, Persepolis, violence against women, Marjane Satrapi.

Cita bibliográfica

ROSALES GARCÍA, Cristina. «Trauma infantil, exilio y violencia de Estado en *Persépolis*, de Marjane Satrapi», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 23 (2024), pp. 144-164.

Introducción

La subjetividad intrínseca a la práctica de la narración autobiográfica posibilita un acercamiento a la cotidianidad de cualquier sujeto, que encuentra en esta un lugar donde depositar sus propias vivencias. Se trata, pues, de un ejercicio individual en el que se seleccionan los recuerdos en un proceso de rememoración consciente con el fin de dar un sentido no solo al pasado, sino también al presente del sujeto. Paralelamente, se lleva a cabo un proceso de reorganización y reinterpretación de estas experiencias personales que culmina con la creación de «un texto [...] con estructura dramática que tiende a producir un "sí mismo" en términos de un personaje»[1]. De acuerdo con esto, la novela gráfica de corte autobiográfico *Persépolis*, de la artista francoiraní Marjane Satrapi, funciona como un discurso donde la vida pública y la privada se entretejen sobre un contexto histórico determinado. Los hechos que aquí se narran corresponden a las etapas de la infancia, adolescencia y parte de la primera edad adulta de la autora durante la conocida como Revolución Iraní o Revolución Islámica (1978-1979), la instauración del régimen islámico y el posterior conflicto bélico entre Irán e Iraq (1980-1988). Como consecuencias de las numerosas y constantes reformas políticas, que surgen a raíz de la turbulenta situación en Irán entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, Marjane se ve obligada a exiliarse a Viena para seguir sus estudios de secundaria. Satrapi experimenta en primera persona situaciones de violencia —física y psicológica— que afectan directamente a su integridad personal y a la configuración y desarrollo de su identidad. En *Persépolis*, la violencia se presenta como un fenómeno diacrónico y sincrónico al mismo tiempo, coartado por una historia, una cultura y una geografía específicas.

Echar la vista atrás para escribir el pasado a través de la memoria individual y recuperar así parte de la memoria colectiva de un país mediante la propia experiencia es una empresa compleja, pero no imposible: *El sueño del monstruo* (1998) de Enki Bilal, *Grito de victoria* (2013) de Augusto Mora, *Los surcos del azar* (2013) de Paco Roca, *Una historia* (2013) de Gipi, *Al sur de la Alameda: diario de una toma* (2014) de Lola Larra y Vicente Reinamontes[2]. Es ahí, entre lo vivido y el pasado común, donde surgen nuevos constructos de la memoria, nuevas voces que reclaman una historiografía diferente a la oficial. Esto es lo que sucede con Satrapi y su novela *Persépolis*, que se publica originalmente dividida en cuatro tomos o volúmenes entre el año 2000 y 2003 en *L'Association*, una editorial francesa independiente. Más tarde, Pantheon Books, de la casa editorial Penguin Random House, edita la obra en Estados Unidos entre 2003 y 2004, en mitad de una campaña islamófoba tras los atentados del 11-S. En este caso, la novela gráfica se divide en dos tomos: *Persepolis: The Story of a Childhood* y *Persepolis 2: The Story of a Return*. Desde su publicación, la autobiografía[3] de Marjane Satrapi obtiene un enorme reconocimiento

[1] PIÑA, Carlos. *La construcción del sí mismo en el relato autobiográficos*. Vitacura, Flacso, 1988, p. 96.

[2] Para un mayor acercamiento a la memoria y a su labor dentro de la escritura de la historia desde el presente remito a Enzo Traverso (2007) y a los múltiples trabajos de Julio Aróstegui que abordan este tema.

[3] Sabemos que se trata de una novela gráfica autobiográfica por el pacto autobiográfico que establece la autora con sus lectores en un anexo explicativo final (a color) de la obra. Cuando hablo de pacto autobiográfico me refiero al cuadro que traza en los años setenta el teórico Philippe Lejeune, en su obra *Le pacte autobiographique* (1975), para intentar explicar cómo funcionan los roles de autor, personaje y narrador. Así pues, en *Persépolis* se distinguen tres voces: la de Marjane-autora, la de Marjane-personaje y la de Marjane-narradora. Asimismo,

y popularidad a nivel internacional de forma casi inmediata, similar al que habían conseguido con anterioridad el Premio Pulitzer *Maus* (1986) de Art Spiegelman —aunque esta opera en dos niveles narrativos, el de Spiegelman padre y el de Spiegelman hijo— o *Palestina* (1993) de Joe Sacco. Dos obras que, como esta, representan los horrores de la guerra[4], con la diferencia de que esta última no está contada desde la propia experiencia, sino a través de testimonios y entrevistas a los afectados. Los dos primeros tomos de *Persépolis* concentran los eventos de la infancia y parte de la adolescencia de Marjane en el Irán de finales de los años setenta y principios de los ochenta, en pleno apogeo de las revoluciones contra el gobierno del sah Mohammad Reza Pahlavi, que llevaban varios años gestándose. Mientras, los dos últimos abordan la vida de Satrapi durante su exilio en Viena siendo todavía adolescente y su posterior regreso a Irán.

Mediante la elección del cómic como medio para contar su historia, «Satrapi further establishes a dialogue with the Other, in the form of her engagement with the established Western attitudes and aesthetic values that surround the production and reception of comics»[5], al mismo tiempo que:

> [t]he juxtaposition between word and image in graphic narratives allows Satrapi to inscribe her passage to maturation on two levels: as she writes Marji's process of increasing awareness, the drawing style also evolves. The later drawings are more sophisticated, the black and white shading more nuanced and expressive. There is a representational coherence to the text that limns the reality of drawing as a language as expressive as words[6].

Persépolis refleja a la perfección el trauma político infantil[7], es decir, el impacto de las políticas del régimen en las infancias y adolescencias iraníes, como algo cotidiano, tanto en la forma del texto como en el estilo, de trazo simple, incluso naif, sin demasiados detalles, consiguiendo así equilibrar la atención del lector entre el texto y la imagen. La sencillez de las viñetas se aleja de cualquier aspecto profesional para acercarlas a esa mirada infantil a través de la cual el personaje-narrador Marji concibe el mundo que la rodea. De este modo, «[t]he contrast between the style of depiction —images that suggest "a child's too-tidy conceptualization" of violence [...]— and the underlying reality has a defamiliarizing effect, at once distancing us from the trauma and

---

la breve introducción histórica, realizada por el también ilustrador David B., concluye así: «Esta es la gran historia. Marjane ha heredado todo eso y ha hecho el primer álbum iraní», avisándonos de la veracidad del contenido narrativo de la obra (p. 7). Sobre el cómic y la autobiografía se ha escrito mucho recientemente, así, en el ámbito anglosajón, recomiendo la lectura de Whilock (2006) y en el español de Guzmán Tinajero (2017).

[4] En el caso de *Maus*, la obra no recoge la guerra en sí misma, sino lo ocurrido en el Holocausto y los campos de concentración.

[5] ABEDINIFARD, Mostafa. «Graphic Memories: Dialogues with Self and Other in Marjane Satrapi's *Persepolis* and *Persepolis 2*», en MANNANI, Manijeh y THOMPSON, Veronica (eds.). *Familiar and Foreign: Identity in Iranian Film and Literature*. Canadá, Athabasca UP, 2015, p. 83.

[6] DAVIS, Rocío G. «A Graphic Self: Comics as Autobiography in Marjane Satrapi's *Persepolis*», en *Prose Studies*, n.º 27 (2005), p. 274.

[7] Los estudios de Cathy Caruth (1995), LaCapra (2008) y Annette Wieviorka (1998) han contribuido a una extensa lista de trabajos teóricos sobre los efectos de experiencias traumáticas —como es el caso de la guerra o de una situación sociopolítica convulsa— en el ser humano y sobre el papel que juega la memoria individual y colectiva dentro del trauma.

forcing us to remember and acknowledge it»[8]. Chute nombra esta técnica como «child's eye rendition»[9] y permite a la autora presentar la crudeza de las experiencias traumáticas en el ámbito gráfico. Asimismo, mediante la narración de la inocente Marji, que todavía se encuentra protegida del mundo adulto, Satrapi crea un personaje universal con el que el lector puede llegar a conectar fácilmente, independientemente de que este haya experimentado o no situaciones similares a la suya.

A medida que Satrapi representa el proceso de maduración de la protagonista, el propio estilo artístico también evoluciona: las viñetas se enriquecen, los dibujos son cada vez más sofisticados y expresivos, incrementando así la fuerza visual de las escenas violentas. En cuanto al color, la autora emplea el blanco y negro debido a la carga simbólica que este les confiere a las imágenes del pasado, ya que representa a la perfección las continuas contraposiciones ideológicas entre fundamentalistas (vestidos de negro) y la oposición al régimen (vestidos de blanco) (FIG. 1 y FIG. 2).

FIG. 1. Manifestación entre los fundamentalistas y la oposición sobre la obligatoriedad del velo. SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Barcelona, Reservoir Books, 2020, p. 11.

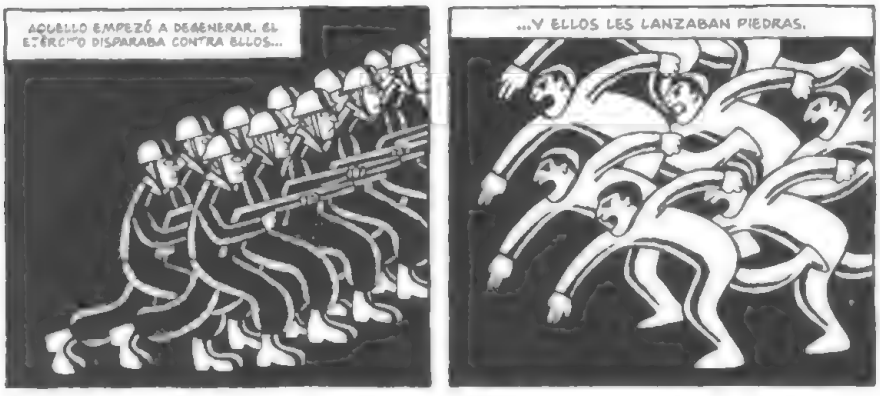


FIG. 2. El ejército carga contra los manifestantes. SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Barcelona, Reservoir Books, 2020, p. 24.

[8] ABEDINIFARD, Mostafa. *Op. cit.*, pp. 96-97.

[9] CHUTE, Hillary. «The Texture of Retracing in Marjane Satrapi's *Persepolis*», en *Women's Studies Quarterly*, n.º 36 (2008), pp. 99-100.

Volviendo a la idea anteriormente citada de la cotidianidad del trauma, la propia estructura de la obra, dividida, como hemos mencionado, en cuatro tomos conformados, a su vez, por distintos capítulos con títulos cortos y simples —todos ellos comienzan por artículos definidos y van seguidos de un nombre común (a excepción de algunos capítulos como «Persépolis» y «Moscú», del primer tomo; «Kim Wilde», del segundo; y «Love Story» y «Escondite», del tercer tomo)— refuerza esta noción. Siguiendo la línea de la estructura narrativa de *Persépolis*, y atendiendo a la parte material y discursiva de la obra, debemos mencionar que los recursos icónicos presentes en el inicio de cada tomo son muy instructivos. Estos forman parte del peritexto[10], es decir, todos aquellos elementos lingüísticos o icónicos que, sin estar dentro del texto principal, sí lo están del libro (epígrafes, notas al pie de página, portada, contraportada, entre otros). Las viñetas que preceden a los tres primeros libros remiten a momentos históricos vinculados con Irán: mientras las dos primeras refieren a las distintas invasiones de Persia, mencionadas en la introducción a cargo de David B., la tercera viñeta, donde aparece un soldado europeo del siglo XVIII o XIX, se relaciona con el exilio en Viena. Por último, la imagen del cuarto tomo difiere del resto: en ella aparece Marjane montada a caballo, paseando tranquilamente y siendo la única de los cuatro en llevar la cabeza descubierta. Marie Ostby observa en su artículo: «The most notable difference between Marji and the warriors on the previous three cover images is simply her lack of affect: while the men on volumes 1–3 charge to do battle, her horse stands still, and she appears frozen in time, staring blankly straight ahead» (FIG. 3)[11].

FIG. 3. Portadas de los cuatro tomos de *Persépolis*. SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Barcelona, Reservoir Books, 2020.

[10] Gérard Genette ahonda en el concepto del «peritexto» en relación con el paratexto en los primeros capítulos de su obra *Seuils* (1987). El francés lo define de la siguiente forma: «[A]lrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas. Llamaré "peritexto" a esta primera categoría espacial, ciertamente la más típica». *Vid.* GENETTE, Gérard. *Umbrales*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, p. 10.

[11] OSTBY, Marie. «Graphics and Global Dissent: Marjane Satrapi's *Persepolis*, Persian Miniatures, and the Multifaceted Power of Comic Protest», en *PML*, n.º 132 (2017), p. 560.

Satrapi parece querer desmontar los estereotipos que los lectores occidentales tienen sobre el islam y la situación sociopolítica del Irán contemporáneo, especialmente del siglo XX, a través de su propia experiencia. La autora muestra los numerosos cambios que acaecieron a principios de la década de los ochenta al mismo tiempo que narra las dificultades a las que tuvo que enfrentarse durante su infancia y adolescencia. Asimismo, refleja violencias específicas contra las mujeres por parte del régimen, por el simple hecho de serlo. Con todo, no hay que olvidar que Satrapi narra su propia experiencia y su obra no debe ser entendida como la única realidad de las mujeres iraníes; «[t]his is not inconsequential, for those privileged Western readers who have picked up her book and read it have the tools to interrupt monolithic discourses about all Muslim girls as subjects in need of rescue»[12]. La voz narradora, mediante *flashbacks* y *flashforwards* textuales y visuales, sitúa al lector como un aprendiz junto a la propia Marji, pues todo el horror, opresión y violencia que se expone en la obra se va revelando a la protagonista y al lector al mismo tiempo. Por otro lado, también sirve como un espacio pedagógico donde el *coming-of-age* empieza a convertirse en un despertar político y social. A través de esta técnica, Satrapi rompe con los estereotipos orientalistas e incita a los lectores occidentales a desarrollar y ejercer el pensamiento crítico.

Representación del trauma infantil mediante el lenguaje de la novela gráfica

El estilo artístico de Satrapi permite al lector identificarse fácilmente con el texto por la sencillez de las imágenes: todos los elementos, desde el uso del blanco y negro hasta la simpleza del trazo, funcionan conjuntamente para reflejar el horror de la violencia de una forma más abstracta, pero también más eficaz. En un contexto de sobreinformación, el incesante flujo de imágenes de violencia extrema que aparecen a diario en los medios de comunicación genera un doble impacto contradictorio: por un lado, acercan una realidad específica al espectador, pero, por otro, despiertan cierta insensibilidad y adormecimiento ante el sufrimiento ajeno. En palabras de Susan Sontag, esta insensibilidad tiene su origen en la televisión, medio de masas por excelencia, que está planteada «para incitar y saciar una atención inestable por medio de un hartazgo de imágenes. Su superabundancia mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido. El flujo de imágenes excluye la imagen privilegiada»[13]. Por ello, el empleo de una técnica hiperrealista, más que acercarnos la realidad de Irán durante las revoluciones de los años setenta, habría suscitado el efecto contrario. Asimismo, la propia elección de la novela gráfica como medio para narrar parte de su historia no es casual, sino que atiende a ese carácter testimonial y emotivo de las autobiografías de corte social. Como sugiere Chute, «[i]mages in comics appear in fragments, just as they do in actual recollection; this fragmentation, in particular, is a prominent feature of traumatic memory»[14]. Esta misma fragmentación de la que habla Chute se hace evidente en la relación entre la narración (cartuchos) y el texto diegético (bocadillos), en la que predomina una estructura polifónica donde los recuerdos de la infancia de Marjane se

[12] GILMORE, Leigh y MARSHALL, Elizabeth. «Girls in Crisis: Rescue and Transnational Feminist Autobiographical Resistance», en *Feminist Studies*, n.º 36 (2010), p. 680.

[13] SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona, Debolsillo, 2014, p. 90.

[14] CHUTE, Hillary. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Nueva York, Columbia University Press, 2010, p. 4.

entremezclan con narraciones de un pasado anterior, a menudo desde una memoria heredada de familiares, en muchas ocasiones en la misma página, lo que, acompañado de las imágenes, crea múltiples significados[15]. Sobre la relación de ambos recursos semióticos, es decir, imagen y palabra, Barthes diferencia dos funciones dentro de esta articulación: la función de relevo y la de anclaje[16]. La primera de ellas es omnipresente en la novela gráfica, pues los elementos lingüísticos y analógicos se dan en una relación complementaria, donde el texto no se encarga de darle sentido a la imagen, sino que constituye un elemento más del sintagma icónico al aportar información adicional al mensaje lingüístico. En cuanto a la segunda, esta se da cuando el contenido lingüístico orienta el sentido de la imagen para facilitar la continuidad narrativa o simplemente contextualizar.

Por otro lado, la representación autobiográfica a partir de la *voice over* de la Satrapi narradora es la base de *Persépolis* y corresponde a un proceso de escritura y de reconstrucción de la identidad único, íntimamente ligado a la autora. Satrapi representa esa perspectiva de la infancia vivida (y también perdida) mediante el humor, que es la única fórmula de sobrevivir a todo ese horror y violencia que la rodean sin despojarla de su condición de niña. Sobre esto mismo, Florencia Battagliero apunta que la autora de *Persépolis*:

> [s]e sirve del juego propio de la infancia como un espacio de creación que le permite resistir ante el entorno que intenta situarl[a] de forma prematura en el mundo adulto y forjarl[a] según los fines que persigue el Estado. En ambas obras [*Paracuellos* y *Persépolis*], la risa consigue que los autores se distancien de las situaciones dramáticas que están narrando y puedan (re)elaborar sus recuerdos, de modo que el humor irónico provoque además una lectura crítica de las viñetas[17].

De este modo, el impacto de las escenas humorísticas no refuerza esos recuerdos dolorosos que se están ilustrando, sino que permite, de alguna forma, explorarlos con la ternura que ofrece el juego infantil. No obstante, tras cada episodio humorístico se presenta uno de gran violencia, y viceversa. El ejemplo más claro lo encontramos en el capítulo titulado «La llave», del segundo volumen, donde Satrapi cuenta cómo el régimen reclutaba a niños y adolescentes en situaciones precarias: «la llave del paraíso era para los pobres [...] miles de jóvenes saltaban por los aires con la llave al cuello en los campos minados»[18]. Así, eran instruidos en la guerra con la falsa promesa de la entrada al paraíso, y acto seguido ilustra un episodio de la primera vez que salió de fiesta con amigos. El contraste entre ambas escenas, situadas en la misma página, realza esa mixtura entre la memoria colectiva y la experiencia personal de la autora, respectivamente.

[15] NABIZADEH, Golnar. «Vision and Precarity in Marjane Satrapi's *Persepolis*», en *Women's Studies Quarterly*, n.º 44 (2016), p. 157.

[16] BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Buenos Aires, Paidós, 1986.

[17] BATTAGLIERO BOCCO, Florencia. «Infancia y violencia de Estado en el cómic: de la obra individual a la denuncia colectiva», en LLUCH-PRATS, Javier, MARTÍNEZ RUBIO, José y SOUTO, Luz Celestina (eds.). *Las batallas del cómic: perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*. Valencia, Universidad de Valencia, 2016, pp. 39-40.

[18] SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Barcelona, Reservoir Books, 2020, p. 111.

Al tratarse de una novela gráfica, lo cómico se manifiesta mediante una doble codificación, texto e imagen, además de «aporta[r] una mayor dosis de verosimilitud, al tiempo que sirve como contrapeso a un dolor que cristaliza en los ritmos de lo rutinario»[19]. El uso tan particular que hace Satrapi del humor como eje narrativo, es decir, como núcleo constructivo del texto en sí mismo, y no como un elemento más de este, recuerda, en menor medida, a otras obras de corte autobiográfico como *Maus* de Art Spiegelman. Esta obra, a pesar de llevarse el Premio Pulitzer en 1992, recibió duras críticas precisamente por haber empleado la ironía y el componente fabulístico. Los judíos son representados como ratones, los alemanes como gatos, los polacos como cerdos, los franceses como ranas, los suecos como ciervos, los estadounidenses como perros y los británicos como peces. Así, narra la historia de su padre, un superviviente del Holocausto de la Segunda Guerra Mundial. En su defensa, el autor propuso esta técnica como la única vía para que el lector soportara la dureza y el horror de la historia sin que esta llegara a sentirse ajena. Aunque *Maus* no es una novela gráfica divertida en general, el tratamiento que hace su autor de la ironía —tanto a nivel artístico como narrativo— «relieves, informs, educates, forces readers to listen, shakes up its audience, makes searing political statements, and sometimes, but very rarely, makes one laugh»,[20] al tiempo que se burla de los nazis[21]. Puede decirse que a obra de Satrapi presenta una clara intención humorística que funciona como hilo conductor de los distintos episodios compilados, pareciera que el lenguaje de la novela gráfica se adecuara a las exigencias del texto.

El velo como símbolo del régimen teocrático

La novela gráfica de *Persépolis* se abre con un capítulo titulado «El pañuelo» (FIG. 4), cuyo tema principal ocupa parte importante de la historia, pues «veils and veiling make various appearances throughout Marji's long and complex story of gradual growth into a complex global consciousness, but those appearances are never in the service of a simplified polemic»[22]. Tanto es así que el último capítulo del tercer tomo llevará también por título «El pañuelo», en lo que es un intento, por parte de la autora, de llamar la atención y poner el foco sobre este aspecto de la vida de las mujeres iraníes. Las viñetas que indican los títulos de los capítulos de Satrapi van acompañados de un dibujo o un icono sencillo que anticipa el contenido de estos y no forman parte de la diégesis. Así, en el caso del primero, aparece un ojo dentro de un triángulo blanco que, a su vez, se encuentra insertado en un recuadro negro imitando el chador. En palabras de Pauline Uchmanowicz, se trata de un «polyphonic epigraph», que ve y lee al mismo tiempo, proporcionando marcadores metadiscursivos a un lector (se intuye) acostumbrado a la síntesis de texto e imagen[23]. Así, por ejemplo:

[19] TRABADO CABADO, José Manuel. «La autoficción cómica en Paco Roca. El humor como punto de fuga al modelo traumático de novela gráfica», en *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, n.º 3 (2015), p. 300.

[20] POLSKY, Jude. *Laughing Matters: The Holocaust Humour of Art Spiegelman, Tadeusz Borowski, and Aleksander Kulisiewicz* [tesis doctoral]. University of Calgary, 2002, p. 3.

[21] POLSKY, Jude. *Op. cit.*, p. 46.

[22] OSTBY, Marie. *Op, cit.*, p. 564.

[23] UCHMANOWICZ, Pauline. «Graphic Novel Decoded: Towards a Poetics of Comics», en *International Journal of Comic Art (IJOCA)*, n.º 11 (2013), p. 368.

> through visual synecdoche the picture-word puzzle projects panoptic surveillance: the eye correlates to Big Brother's occidental gaze while the chador (subject to inflicting semiotic aversion as divorced from a would-be mirror world) indicates a mechanism of bodily closure and control[24].

Las primeras viñetas muestran a una Marjane junto a sus compañeras de clase, de apenas diez años y llevando probablemente el símbolo más característico de la Revolución Islámica: el hiyab. La intención de la autora con esta segunda viñeta es la de motivar al lector en el proceso de ver más allá de las imágenes, de desvelar y analizar cada secuencia en busca del significado. Por eso, aunque en primera instancia parezca que todas las compañeras de la escuela son idénticas, si prestamos atención nos damos cuenta de que en realidad no lo son. Además, estas diferencias físicas son las que dejan entrever las diferentes personalidades de cada una, ocultadas en parte por un hiyab escolar llamado *maghnaeh*. En las siguientes viñetas, la autora explica que, tras la instauración del nuevo régimen político dictatorial teocrático, el ayatolá Jomeini impuso el uso obligatorio del velo para niñas y mujeres en 1980[25]. Esta decisión refuerza ese deseo del ayatolá Jomeini de distanciarse de la monarquía que precedió a la República Islámica, pues, en 1936, Reza Sah había prohibido el uso del velo en espacios públicos en un intento de modernización y occidentalización del pueblo iraní. Sin embargo, esta prohibición, llamada *kashf-e hijab*, fue recibida con total rechazo por parte de aquellas musulmanas que creían en la libertad de elección, en que el uso o no del velo no debía depender de las leyes del país (creadas por hombres), sino de la propia voluntad de las mujeres. Por otro lado, surgió otro conflicto, ya que, a pesar de los esfuerzos del gobierno para que la sociedad musulmana abrazara la prohibición del velo en el ámbito público, lo cierto es que en el ámbito privado los hombres seguían controlando a las mujeres y muchos de ellos empezaron a no dejar que sus esposas, hijas y hermanas salieran a la calle sin el velo[26]. Al mismo tiempo, esta imposición «was highly offensive to those who believed in the veil. For women who were unready or unwilling to appear in public unveiled, it was a major religious and emotional challenge [...] Many refused to leave their houses and avoided public places»[27]. Esto demuestra que no existió realmente una voluntad política que buscara la emancipación ni la liberación femenina, sino un mero intento de agradar y estrechar lazos con Occidente, especialmente con Estados Unidos y Reino Unido. La decisión se tomó basándose en cómo reaccionarían estas grandes potencias mundiales ante tal «progreso democrático». De nuevo, la instrumentalización de la vestimenta femenina como una forma más de coaccionar las decisiones y libertades de la mujer.

---

[24] *Idem.*

[25] Con la llegada del nuevo régimen se aplica la ley islámica o sharía, según la cual el gobierno de Jomeini se opone totalmente a la cultura occidental, debido a que esta corrompe los valores de la religión islámica. De esta forma, se prohibía cualquier tipo de influencia del exterior, desde la música hasta la moda. En *Persépolis*, Marjane muestra cómo los y las iraníes, a pesar de las duras represiones, se las ingeniaban para seguir disfrutando de algunas prohibiciones recogidas en esta ley, como la moda y la música occidental (pp. 141-143) o el consumo de drogas y alcohol (pp. 112-119).

[26] ANSARY, Nina. *Jewels of Allah: The Untold Story of Women in Iran.* California, Revela Press, 2015; ZAHEDI, Ashraf. «Concealing and Revealing Female Hair: Veiling Dynamics in Contemporary Iran», en HEATH, Jennifer (ed.). *The Veil: Women Writers on Its History, Lore, and Politics.* Berkeley, Universidad de California, 2008, pp. 254-256.

[27] ZAHEDI, Ashraf. *Op. cit.*, p. 254.

Satrapi, desde la perspectiva infantil que emplea para la narración de sus memorias, traza en la última viñeta de la primera página una escena caricaturesca en el patio del colegio: las niñas, todavía sin ser conscientes de la función del velo, juegan despreocupadas con él (saltan a la comba, lo tiran al suelo, lo usan como si fuese un amarre para caballos o como una máscara monstruosa, etc.). Esta viñeta evoca ese estado de infancia en el que las niñas iraníes se encontraban al principio de la revolución y que las protegía de lo que, en la siguiente página, la segunda del primer tomo, se muestra: la segregación por género en los colegios del país, el paso de la educación laica a la religiosa o la propaganda anticapitalista y antioccidental. Con esta primera página, «[g]eopolitical space, documentary perspective, and ontological outlook are simultaneously branded [...] through a braided lexicon of symbols and signs, drawn and written completely in stark, black-and-white»[28]. La autora establece desde el principio el escenario de la narración, ya que, por un lado, presenta a la protagonista, a Marjane (una niña iraní que cuestiona constantemente su entorno y lo somete a reflexión), y, por otro, señala el momento exacto en el que esta comienza a darse cuenta de que el mundo que conocía hasta entonces está cambiando significativamente. Asimismo, «Satrapi intelligently juxtaposes her own experiences with the larger political scene, consistently privileging the personal over the political, but always limning the connection between the two»[29].

EL PAÑUELO
ÉSTA SOY YO CUANDO TENÍA DIEZ AÑOS. ERA 1980.
ESTO ES UNA FOTO DE CLASE. YO ESTOY SENTADA EN EL EXTREMO IZQUIERDO, POR ESO NO SE ME VE. DE IZQUIERDA A DERECHA: GOLNAZ, MAHSHID, NARINE Y MINNA.

FIG. 4. Primera página de la obra *Persépolis*. SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Barcelona, Reservoir Books, 2020, p. 9.

El uso del velo y, por tanto, la forma de vestir de la mujer se convirtieron en una cuestión política e ideológica que se trasladó a las calles de Irán. Surgieron protestas y conflictos entre los fundamentalistas, es decir, aquellos que estaban de acuerdo con un régimen islámico basado en la sharía, y la oposición, que subvertía el *statu quo*. Asimismo, surgieron las llamadas «guardianas de la revolución», patrullas de voluntarias que se dedicaban a perseguir por la calle a otras mujeres que cometieran una mínima infracción, como no llevar bien puesto el chador o ir maquilladas. Como señala Satrapi, «su tarea era reconducirnos por el buen camino explicándonos los

[28] UCHMANOWICZ, Pauline. *Op. cit.*, p. 366.

[29] DAVIS, Rocío G. *Op. cit.*, p. 272.

deberes de la mujer musulmana»[30]; y aquellas que no cumplieran las normas se enfrentaban a castigos desmesurados que iban desde latigazos hasta la cárcel.

La república justificaba la imposición del hiyab alegando que era la única vía para proteger a las mujeres iraníes de posibles agresiones sexuales. Al igual que sucede en culturas occidentales, el temor a que se den estos casos se ha convertido en una de las formas más efectivas de control social sobre el cuerpo y, sobre todo, la sexualidad femenina. La apariencia física y la vestimenta de la mujer «[are] used to justify their sexual harassment as well as their dismissal, the statements made by women's clothing are continually, willfully misread»[31]. En otras palabras, es responsabilidad de las mujeres ocultar su cabello para proteger a los hombres de sus «incontrolables» deseos sexuales. El cabello es un aspecto que aún hoy sigue estando muy arraigado a la imagen y a la identidad femenina, también a su sexualización. Las distintas sociedades y culturas, en el curso del tiempo, han controlado y castigado a las mujeres a través de este: el cabello largo y enmarañado se ha asociado a la locura, a la brujería y a la prostitución. La forma y la longitud de este dejan de ser un rasgo físico para abarcar todo un estilo de vida y personalidad en el imaginario colectivo. Sin ir más lejos y por mencionar un ejemplo, durante la Segunda Guerra Mundial, la Resistencia francesa rapó a aquellas mujeres que habían mantenido relaciones sexuales con soldados alemanes con la intención de ridiculizarlas, señalarlas y deshumanizarlas, pues al despojarlas de su cabello se tornaban seres asexuados y, por tanto, seres rechazados por la sociedad[32]. El pelo sufre una transformación bajo el prisma masculino o la *male gaze*, aunque «there is nothing inherently sexual about female hair, most societies throughout history have assigned sexual symbolism to it [...] Men in power have sexualized, theologized and politicized female hair»[33].

A lo largo de la historia se ha perpetuado la imagen de la mujer provocadora, de la *femme fatale* capaz de someter a los hombres a través de su atractivo, en todos los medios existentes, desde la religión al arte, reforzando así la doble articulación mujer/mal y hombre/bien. Diana M. Magaña afirma que el velo encarna numerosos significados: «es el pecado de la mujer, el suplicio que les recuerda constantemente que se mueven en los márgenes de la perversión de la que ellas son las culpables portadoras, la tentación, el objeto de deseo de los hombres, la sexualidad culpable de las mujeres...»[34]. Cabe preguntarse entonces si la imposición del pañuelo sirve realmente para proteger a las mujeres de estas agresiones o si solo es una forma más de perpetuar y legitimar la violencia patriarcal. Con todo, la imposición del velo es un tema más complejo de lo que pueda parecer y, como afirma Zarei Toosi, «[t]he multiplicity of positive and negative meanings associated with the veil also display a complex and, at times, contradictory range of meanings»[35]. No hay que olvidar que el uso del hiyab y la segregación de sexos en las escuelas

[30] SATRAPI, Marjane. *Op, cit.*, p. 142.

[31] WOLF, Naomi. *The Beauty Myth*. Nueva York, Random House, 2013, p. 25.

[32] ZAHEDI, Ashraf. *Op. cit.*, p. 251.

[33] *Idem.*

[34] MAGAÑA HERNÁNDEZ, Diana M. «*Persépolis*: la vida de una mujer en un régimen islámico», en *Fuentes humanísticas*, n.º 21 (2009), pp. 75-76.

[35] ZAREI TOOSI, Katayoun. *Dislodging (New) Orientalist Frames of Reference: Muslim Women in Diasporic and Immigrant Muslim Anglophone Narratives* [tesis doctoral]. University of Alberta, 2012, p. 173.

les brindó a muchas mujeres y niñas iraníes, la mayoría de ellas pertenecientes a familias religiosas y tradicionales, la oportunidad de acceder a la educación y al espacio público, dejando atrás el ámbito doméstico. Este aspecto, que a mi parecer abre la puerta a una reflexión más exhaustiva sobre el tema, queda fuera en la narración de Satrapi, quien parece adoptar una actitud inexorablemente negativa sobre el velo. El lector debe recordar que *Persépolis* funciona como una autobiografía y como tal recoge la experiencia personal y única de su autora, sin olvidar, claro está, un elemento fundamental en este tipo de obras: el condicionamiento cultural. Satrapi, a pesar de haber nacido y haberse criado en Irán, ha pasado la mayor parte de su vida en Europa, adquiriendo una perspectiva occidentalista a la hora de abordar ciertas cuestiones. Asimismo, a lo largo de su obra, «she had always felt alienated in her native land, meaning that she had rarely become culturally integrated enough in her society to see the problems of other people living with tighter financial resources and having to come to terms with harsher patriarchal codes»[36]. Entender el uso del velo de la forma en que lo hace Satrapi en su obra, es decir, desde el completo rechazo, es ignorar la realidad de miles de niñas y mujeres iraníes, especialmente de clase baja[37], que pudieron educarse y acceder al ámbito público gracias a esta decisión. La segregación escolar también se entendió como una alternativa para muchas familias tradicionales. Por otro lado, en *Persépolis* aquellas mujeres que llevan el hiyab de forma voluntaria «are depicted as gloom-stricken,passive, and pretentious citizens who, rather than believingin veiling, just try to stick to a governmental mandate»[38], obviando la posibilidad de que la restauración del velo fue acogida por un gran número de mujeres porque les permitió acceder a nuevas oportunidades.

Teniendo esto en cuenta, no es de extrañar que parte de esa fuerza opositora haya tenido lugar fuera del país, concretamente por parte de la comunidad exiliada que, como Satrapi, se dedica a denunciar la situación de las mujeres iraníes. Este es el caso de artistas como: la fotógrafa Shirin Neshat, que reside en Nueva York desde hace aproximadamente dos décadas; Parastou Forouhar, afincada en Alemania; o Ghazel, que se mueve entre París y Teherán. Más allá de la complejidad intrínseca a las políticas sobre el uso del velo y de la multiplicidad de opiniones acerca de este tema, lo que sí es cierto es que el gobierno iraní y su «compulsory nature of unveiling and reveiling has deprived Iranian women of choice about their identity, self-presentation, and place in society»[39].

La otredad como base de la construcción de la identidad

Existe un tipo de violencia concreta, estructural y directa, a la que las víctimas de conflictos bélicos, que, como Satrapi, se han visto obligadas a exiliarse, están sometidas a lo largo de toda

[36] EZZATIKARAMI, Mahdiyeh y AMERI, Firouzeh. «*Persepolis* and human rights: Unveiling westernized globalization strategies in Marjane Satrapi's *Persepolis*», en *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, n.º 8 (2019), p. 124.

[37] Como muy bien señalan Mahdiyeh Ezzatikarami y Firouzeh Ameri en el análisis que llevan a cabo sobre el uso del velo en *Persépolis*, «Satrapi belonged to an upper class family, who arguably, did not have the same concerns as the majority of their compatriots» (*Idem*). La clase social es también un componente de ese «condicionamiento cultural», que mencionaba anteriormente, que moldea a los individuos.

[38] *Ibid.*, p. 125.

[39] ZAHEDI, Ashraf. *Op. cit.*, p. 250.

su vida. Aquellos que, por distintos motivos, se han visto obligados a desarrollarse en un entorno cultural distinto al de sus padres —bien porque estos tengan profesiones que impliquen mudanzas reiteradas, por ser un matrimonio birracial o por estar en situación de inmigración— reciben el nombre de *third culture kids*, aludiendo al «tercer espacio» del que habla el antropólogo Homi Bhabha. Este término es una forma de repensar el mundo y hace referencia a ese espacio liminal que permite ejecutar distintas asociaciones entre divisiones binarias. El tercer espacio que menciona Bhabha, en el que se enmarca Marjane Satrapi, define una nueva manifestación de la globalización, el no-lugar[40], y por ello comparte ciertas características con esta, como la individualidad, lo pasajero o la rapidez. Los no-lugares son «espacios sin carácter propio, desvinculados del territorio, que favorecen el anonimato real de la persona, pese a que puedan crearse identidades provisionales en espacios de tránsito o breve estancia»[41]. Se trata, pues, de un espacio concreto y autónomo, concebido para unos objetivos muy delimitados: el transporte (estaciones de tren, aeropuertos, carreteras), el ocio (hoteles, playas, centros comerciales) o el comercio (supermercados, salas de espera). Es en estos espacios donde el concepto de identidad pierde relevancia ante la llegada de la modernidad, que deja revocada la autonomía del individuo, cuyo sentimiento de pertenencia es cada vez más débil y volátil.

Este tipo de violencia mencionada no es otra que la imposibilidad de conciliación entre la imagen que la sociedad (occidental) impone sobre ellas y sus propios intereses. La construcción de la identidad y la toma de conciencia de esta supone un proceso complejo de negociación por parte de las víctimas exiliadas, que tratan constantemente de establecer vínculos con el mundo que las rodea. Estos sujetos se enfrentan, desde el exilio, a los recuerdos de la patria abandonada y a la memoria, manteniendo una relación ambivalente con ambos lugares (ese y este) y también con ambos tiempos (antes y ahora). El escritor iraní Naficy señala que, al tratarse de individuos parciales y fragmentados, estos son capaces de dudar acerca de los valores que se dan por supuesto tanto en la sociedad de origen como en la de destino y que pueden trascender a su propia experiencia, transformándose hasta el punto de formar identidades híbridas[42]. Marjane Satrapi refleja a la perfección en *Persépolis* la dificultad de definirse y enmarcarse en un «yo», pero también en un «otro», cuando la experiencia personal se desarrolla en distintas realidades, que llegan incluso a oponerse. La identidad de Satrapi no es fija, está sometida a constantes cambios y es el resultado de la situación política, histórica, cultural y religiosa de su país durante la Revolución Islámica; elementos todos conectados y articulados entre sí. Como apunta Eszter Szép en su artículo «Graphic Narratives of Women in War: Identity Construction in the Works of Zeina Abirached, Miriam Katin and Marjane Satrapi», ejecuta un interesantísimo estudio del trauma infantil femenino causado por la guerra en tres novelas gráficas, «to find her identity, Marji is

[40] El término de no-lugar fue acuñado por el antropólogo Marc Augé en 1992 en su obra *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.*

[41] CRUZ, Bruno. «De los no lugares al espacio basura: diseño de los espacios de globalización», en *Arte, Individuo y Sociedad*, n.º 30 (2018), p. 266.

[42] NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. EE. UU., Princeton University, 2001, p. 13.

experimenting with a wide range of roles. These come from a mixture of Western and Eastern cultures»[43].

La primera vez que Marjane se enfrenta a este conflicto de identidad es a una edad temprana. A pesar de vivir en un entorno familiar «moderno y vanguardista» y haber sido criada de manera laica, la religión ocupa una parte importante en sus reflexiones y pensamientos. Satrapi refleja las inquietudes y dudas que este tema despierta en ella durante su infancia mediante una viñeta muy ilustrativa: dividida en dos, a un lado aparece Marji vestida a la manera occidental (sin velo), con un fondo donde se pueden distinguir herramientas (un martillo, una regla, engranajes) que simbolizan la industria y la ciencia; al otro, vestida a la manera oriental (con el chador) y un fondo de arabescos (FIG. 5). No parece casual el lado escogido por la autora para representar cada cultura: a la izquierda Occidente y a la derecha Oriente.

FIG. 5. Representación de la dualidad Occidente/Oriente. SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Barcelona, Reservoir Books, 2020, p. 12.

Más adelante, en el segundo tomo de la obra, Satrapi realiza un retrato de ella misma, en plena adolescencia, donde se sigue observando esa «liminalidad» presente en la ilustración anterior, aunque esta vez de forma más ecléctica: la Marjane adolescente ya no se encuentra dividida entre dos culturas, al parecer perfectamente delimitadas, sino que ambas, la occidental y la oriental, parecen haberse asentado en ella (FIG. 6). Con esta viñeta se ponen de manifiesto las tensiones inherentes a la autoidentificación transcultural, pues en ella Marjane lleva puesta una chaqueta vaquera, un pin de Michael Jackson —ambos accesorios estaban prohibidos en Irán por considerarse occidentales, pero sus padres consiguieron introducirlos en el país de forma ilegal tras un viaje que hicieron a Turquía— y, por supuesto, el hiyab, aunque colocado de forma que parte de su pelo queda sin cubrir. Su adolescencia coincide con una tumultuosa situación sociopolítica,

[43] SZÉP, Eszter. «Graphic Narratives of Women in War: Identity Construction in the Works of Zeina Abirached, Miriam Katin and Marjane Satrapi», en *International Studies: Interdisciplinary Political and Cultural Journal (IS)*, n.º 16 (2014), p. 29.

por lo que, en respuesta a esas nuevas y opresoras políticas islamistas, mira hacia Occidente en busca de inspiración[44].

FIG. 6. Evolución del proceso de transculturización que experimenta Marjane durante su adolescencia. SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Barcelona, Reservoir Books, 2020, p. 140.

Sin embargo, no será hasta su llegada a Austria (sobre todo por venir de una situación en guerra)[45] cuando sea plenamente consciente de ese choque cultural entre Oriente y Occidente, encabezado por el racismo institucional, burocrático e individual imperante en este último. Es en Europa donde se da cuenta de que «the image of people from the Middle East was distorted in privilege of the image Europe created about the Middle East»[46]. El Occidente que se encuentra y que experimenta se parece poco al Occidente de su imaginario, y solo sirve para reforzar esa sensación de aislamiento. A lo largo del tercer tomo de *Persépolis*, la protagonista narra las dificultades a las que tiene que hacer frente entre 1984 y 1989, durante su primer exilio como refugiada de guerra, «including heartbreak, racism, and physical and psychic homelessness»[47].

Marjane se encuentra sola, perdida, separada de su familia y de su hogar, sin una red de apoyo en la que sustentarse. A raíz de esto, nace en Marjane un sentimiento de desplazamiento respecto al otro primero y a sí misma después que la sitúa en medio de dos lugares, es decir, en una especie de limbo geográfico que la limita y condiciona a la hora de formar su identidad. Tal y como indica Angelika Bammer en la introducción de su libro, *Displacements: Cultural Identities in Question*, «it is not surprising that displacement has played such a prominent role in the operative theoretical paradigms with which we have attempted to understand and explain the

[44] TARLO, Emma. «Marjane Satrapi's *Persepolis*: A Sartorial Review», en *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, n.º 11 (2007), p. 350.

[45] Antes de exiliarse a Viena, Marjane ya había viajado con sus padres por Europa, por lo que ese choque cultural no era algo nuevo. La novedad reside, precisamente, en las circunstancias en las que se da su estancia en Austria.

[46] MADELLA, Thayse. «The Otherness in in Marjane Satrapi's Persepolis: The Autobiography and the Graphic Novel as a Subversion of the Western Gaze», en EVANS, Jonathan C. y GIDDENS, Thomas (eds.). *Cultural Excavation and Formal Expression in the Graphic Novel*. S. l., Inter-Disciplinary Press, 2013, p. 57.

[47] NABIZADEH, Golnar. *Op. cit.*, p. 156.

human condition and conditions of knowledge in our time»[48]. Esta soledad viene acompañada de un sentimiento de culpa por haber escapado de la guerra y de vergüenza por haber traicionado, en cierta medida, sus orígenes[49].

En su estancia en Viena, Marjane no solo «is constantly challenging both the Western perception of the Islamic woman [but] the Western perception of the modern Western woman»[50]. Finalmente, y tras un largo periodo de mendicidad en el que sobrevive a duras penas a una grave bronquitis, decide regresar a Irán, no sin cierta sensación de derrota por no haber sabido encajar en el estilo de vida y el imaginario occidentales. No obstante, desde el momento en el que llega al aeropuerto de Mehrabad se da cuenta de que también aquí tendrá problemas para (re)adaptarse a una ciudad a la que, en realidad, nunca se había adaptado en un principio y que, como ella, ya no es la misma. Los nombres de las calles han cambiado y ahora el recordatorio de los mártires de la revolución está presente en cada esquina, por lo que Marjane se encontrará atrapada en la misma sensación de no pertenencia, de exilio en su propio país[51]. El lugar al que alguna vez llamó hogar ya no existe más allá de sus recuerdos de la infancia, del imaginario de la autora. Los dibujos en las paredes de su habitación ya no la representan, el escritorio es ahora demasiado pequeño, el armario está completamente vacío, sus viejos casetes de Kim Wilde habían desaparecido, su padre había cambiado incluso de coche. La única forma de volver a él es a través del arte. En este sentido, Satrapi encuentra en la novela gráfica la posibilidad de «revisit, in a critical way, her own story and her homeland»[52], siendo consciente durante todo este proceso de su diáspora y la problemática de la no pertenencia.

El hogar que anhelaba Marjane durante su estancia en Viena, especialmente al principio de esta, se ha vuelto para ella casi irreconocible, también las personas que lo habitan. La guerra ha cambiado a aquellos que, a diferencia de ella, tuvieron que quedarse en Irán, por lo que Marjane encuentra dificultad a la hora de reconectar con viejas amistades: «me costaba recordar los motivos de nuestra antigua amistad»[53]. Es entonces, en los primeros días de su regreso, cuando Marjane comprende el verdadero significado del exilio. «Ashamed of her experiences in Vienna and haunted by Iran's unfamiliar scars of war, eighteen-year-old Marjane feels identity-less»[54], por lo que decide quitarse la vida, en varias ocasiones, aunque sin éxito: la primera vez intenta cortarse las venas con un cuchillo de fruta, pero la sangre que emana de la herida termina por

[48] BAMMER, Angelika. «Introduction», en BAMMER, Angelika (ed.). *Displacements: Cultural Identities in Question*. Bloomington and Indianapolis, Indiana UP, 1994, p. xii.

[49] SATRAPI, Marjane. *Op. cit.*, p. 205.

[50] SZÉP, Eszter. *Op. cit.*, p. 30.

[51] Para entender el exilio de la misma forma que Satrapi, remito a la definición de Hamid Naficy de este: «a process of perpetual becoming, involving separation from home, a period of liminality and in-betweenness that can be temporary or permanent, and incorporation into the dominant host society that can be partial or complete». *Vid.* NAFICY, Hamid. *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. 8-9.

[52] MADELLA, Thayse. *Op. cit.*, p. 65.

[53] SATRAPI, Marjane. *Op. cit.*, p. 274.

[54] HENDELMAN-BAAVUR, Liora. «Guardians of new spaces: "Home" and "exile" in Azar Nafisi's *Reading Lolita in Tehran*, Marjane Satrapi's *Persepolis* series and Azadeh Moaveni's *Lipstick Jihad*», en *HAGAR Studies in Culture, Polity and Identities*, n.º 8 (2008), p. 55.

coagularse; en cuanto a la segunda, Marjane se toma un bote de antidepresivos que solo consigue dormirla durante tres días y provocarle alucinaciones al despertar. Nuestro sentido de la identidad, tanto individual como colectiva, deviene de una sociedad compleja, cada vez más líquida y plural, que obliga al sujeto a elegir y reconstruir constantemente su percepción de sí mismo y de aquello que lo rodea. Con relación a esto mismo, en el caso de la obra de Satrapi, Thaysse Madella expone lo siguiente: «[…] by the construction of Marji's identity as a result of cross-cultural experiences, [*Persépolis*] blurs the dichotomy East/West, once shows the problematic construction of one's image in both places»[55].

Conclusiones

Gracias a la reciente revalorización de la novela gráfica dentro y fuera de los círculos académicos [56], que ya la consideran un objeto serio de estudio —a excepción de los más puristas y conservadores— sobre el que conviene teorizar y su buen recibimiento en el mercado editorial internacional, obras como *Persépolis*, que narran historias sobre el trauma infantil y la violencia contra cuerpos y entidades disidentes durante periodos de reformas sociopolíticas, puedan llegar a un público muy variado. El medio de la novela gráfica brinda nuevas y originales técnicas narrativas y artísticas a los escritos autobiográficos de mujeres que han sobrevivido a escenarios hostiles y a menudo violentos. Es en el peculiar estilo de Satrapi —el uso del blanco y negro, el trazo simple, la estructura polifónica de la obra o la narración desde una perspectiva infantil— donde se esconden estas estrategias para poder enfrentarse a toda la violencia institucional y sistemática a la que fue sometida durante sus años de niñez y adolescencia; estrategias tales como el humor, el dolor o la ira.

Esta violencia, además de ser omnipresente en las distintas etapas de la vida de Marjane, a saber, su infancia en Irán durante la Revolución Islámica y la posterior instauración del régimen, su adolescencia exiliada en Viena y sus primeros años de juventud de regreso a su ciudad natal, es condicionante en la construcción, deconstrucción y reconstrucción de su identidad. El impacto traumático que las experiencias individuales, acaecidas por un conflicto bélico y por una situación sociopolítica convulsa, tienen en la realidad inmediata y también posterior depende de diversos factores, como la red de apoyo, el capital económico o la propia constitución subjetiva del infante. Con todo, aunque esos factores sean óptimos en el caso de Marjane —cuenta con una personalidad fuerte ya desde pequeña y con una familia que la apoya y que, gracias a su clase social, puede permitirse enviarla a Europa, lejos de la guerra, para terminar sus años de formación secundaria—, sus vivencias durante los periodos de infancia y adolescencia terminarán dejando huella y condicionando el proceso de búsqueda identitaria. Así, a su vuelta a Teherán, es diagnosticada de depresión nerviosa tras varios intentos de suicidio porque, a pesar de que el conflicto bélico haya terminado, la Marjane adulta «en un contexto de paz, pelea sus propias guerras a nivel psíquico. Este asunto no deja de constituirse como un elemento que se suma a

[55] *Ibid.*, p. 66.

[56] ROSALES GARCÍA, Cristina. «La revalorización de la novela gráfica española en el ámbito académico: estado de la cuestión (2001-2023)», en LÓPEZ COBO, Azucena, MORA, Vicente Luis y QUILES FAZ, Amparo (coords.). *Raíz nebulosa: una mirada a la filología hispánica*. Madrid, Dykinson, 2024, pp. 37-47.

los efectos que dicha mezcla —guerras interiores y exteriores— tiene en la subjetividad infantil y luego adulta»[57].

Sin embargo, a pesar de los avances conseguidos, «[h]ow women of color use autobiography to talk back to the construction of the permanently vulnerable girl is an important and yet under theorized area of feminist resistance»[58]. *Persépolis* es, por tanto, un ejemplo de relato en el que se reivindica la figura de la niña como sujeto políticamente activo y no como representación de un estadio subalterno de la sociedad. Satrapi no pretende universalizar su sufrimiento ni prestar su infancia al espectáculo mediático de la violencia por la violencia. En su lugar, la autora concibe la niñez femenina como un estado desde el que la crítica feminista y la autorrepresentación fluyen a otras realidades, también desde el que reflexionar acerca de temas como la raza, el género, la etnia o la religión. En torno a la niñez se va construyendo un discurso pedagógico donde ese primer contacto con la adultez viene acompañado de un despertar político.

En *Persépolis* tienen cabida múltiples perspectivas sobre las formas de supervivencia cotidiana en la vida de las mujeres. Texto e imagen ofrecen al lector la revisión de un pasado que está condicionado por la historia, las transformaciones sociales y la violencia contra aquellos cuerpos leídos como femeninos. Satrapi negocia su propia identidad en el exilio y es esa posición liminal la que le permite construir, mediante la novela gráfica, un tercer espacio desde el que aunar la historia colectiva de un país y las experiencias personales de la niñez.

Bibliografía

ABEDINIFARD, Mostafa. «Graphic Memories: Dialogues with Self and Other in Marjane Satrapi's *Persepolis* and *Persepolis 2*», en MANNANI, Manijeh y THOMPSON, Veronica (eds.). *Familiar and Foreign: Identity in Iranian Film and Literature*. Canadá, Athabasca UP, 2015, pp. 83-109.

ANSARY, Nina. *Jewels of Allah: The Untold Story of Women in Iran*. California, Revela Press, 2015.

BAMMER, Angelika. «Introduction», en BAMMER, Angelika (ed.). *Displacements: Cultural Identities in Question*. Bloomington and Indianapolis, Indiana UP, 1994, pp. xi-xx.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Buenos Aires, Paidós, 1986.

BATTAGLIERO BOCCO, Florencia. «Infancia y violencia de Estado en el cómic: de la obra individual a la denuncia colectiva», en LLUCH-PRATS, Javier, MARTÍNEZ RUBIO, José y SOUTO, Luz Celestina (eds.). *Las batallas del cómic: perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*. Valencia, Universidad de Valencia, 2016, pp. 33-49.

CHUTE, Hillary. «The Texture of Retracing in Marjane Satrapi's *Persepolis*», en *Women's Studies Quarterly*, n.º 36 (2008), pp. 92-110.

—*Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Nueva York, Columbia University Press, 2010.

[57] SOSENKI, Susana. «Memorias de infancia: la Revolución Mexicana y los niños a través de dos autobiografías», en SOSENKI, Susana y JACKSON ALBARRÁN, Elena (eds.). *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina: entre prácticas y representaciones*. México, UNAM, 2012, p. 165.

[58] GILMORE, Leigh y MARSHALL, Elizabeth. *Op. cit.*, p. 668.

CRUZ, Bruno. «De los no lugares al espacio basura: diseño de los espacios de globalización», en *Arte, Individuo y Sociedad*, n.º 30 (2018), pp. 261-273.

DAVIS, Rocío G. «A Graphic Self: Comics as Autobiography in Marjane Satrapi's *Persepolis*», en *Prose Studies*, n.º 27 (2005), pp. 264-279.

EZZATIKARAMI, Mahdiyeh y AMERI, Firouzeh. «*Persepolis* and human rights: Unveiling westernized globalization strategies in Marjane Satrapi's *Persepolis*», en *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, n.º 8 (2019), pp. 122-130.

GENETTE, Gérard. *Umbrales*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.

GILMORE, Leigh y MARSHALL, Elizabeth. «Girls in Crisis: Rescue and Transnational Feminist Autobiographical Resistance», en *Feminist Studies*, n.º 36 (2010), pp. 667-690.

HENDELMAN-BAAVUR, Liora. «Guardians of new spaces: "Home" and "exile" in Azar Nafisi's *Reading Lolita in Tehran*, Marjane Satrapi's *Persepolis* series and Azadeh Moaveni's *Lipstick Jihad*», en *HAGAR Studies in Culture, Polity and Identities*, n.º 8 (2008), pp. 45-62.

MADELLA, Thayse. «The Otherness in in Marjane Satrapi's Persepolis: The Autobiography and the Graphic Novel as a Subversion of the Western Gaze», en EVANS, Jonathan C. y GIDDENS, Thomas (eds.). *Cultural Excavation and Formal Expression in the Graphic Novel*. S. l., Inter-Disciplinary Press, 2013, pp. 55-68.

MAGAÑA HERNÁNDEZ, Diana M. «*Persépolis*: la vida de una mujer en un régimen islámico», en *Fuentes humanísticas*, n.º 21 (2009), pp. 59-78.

NABIZADEH, Golnar. «Vision and Precarity in Marjane Satrapi's *Persepolis*», en *Women's Studies Quarterly*, n.º 44 (2016), pp. 152-167.

NAFICY, Hamid. *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

—*An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. EE.UU., Princeton University, 2001.

OSTBY, Marie. «Graphics and Global Dissent: Marjane Satrapi's *Persepolis*, Persian Miniatures, and the Multifaceted Power of Comic Protest», en *PML*, n.º 132 (2017), pp. 558-579.

PIÑA, Carlos. *La construcción del sí mismo en el relato autobiográficos*. Vitacura, Flacso, 1988.

POLSKY, Jude. *Laughing Matters: The Holocaust Humour of Art Spiegelman, Tadeusz Borowski, and Aleksander Kulisiewicz* [tesis doctoral]. University of Calgary, 2002. Disponible en http://hdl.handle.net/1880/39536

ROSALES GARCÍA, Cristina. «La revalorización de la novela gráfica española en el ámbito académico: estado de la cuestión (2001-2023)», en LÓPEZ COBO, Azucena, MORA, Vicente Luis y QUILES FAZ, Amparo (coords.). *Raíz nebulosa: una mirada a la filología hispánica*. Madrid, Dykinson, 2024, pp. 37-47.

SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Barcelona, Reservoir Books, 2020.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona, Debolsillo, 2014.

SOSENKI, Susana. «Memorias de infancia: la Revolución Mexicana y los niños a través de dos autobiografías», en SOSENKI, Susana y JACKSON ALBARRÁN, Elena (eds.). *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina: entre prácticas y representaciones*. México, UNAM, 2012, pp. 153-175.

SZÉP, Eszter. «Graphic Narratives of Women in War: Identity Construction in the Works of Zeina Abirached, Miriam Katin and Marjane Satrapi», en *International Studies: Interdisciplinary Political and Cultural Journal (IS)*, n.º 16 (2014), pp. 21-33.

TARLO, Emma. «Marjane Satrapi's *Persepolis*: A Sartorial Review», en *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, n.º 11 (2007), pp. 347-356.

TRABADO CABADO, José Manuel. «La autoficción cómica en Paco Roca. El humor como punto de fuga al modelo traumático de novela gráfica», en *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, n.º 3 (2015), pp. 295-323.

UCHMANOWICZ, Pauline. «Graphic Novel Decoded: Towards a Poetics of Comics», en *International Journal of Comic Art (IJOCA)*, n.º 11 (2013), pp. 363-385.

WOLF, Naomi. *The Beauty Myth*. Nueva York, Random House, 2013.

ZAHEDI, Ashraf. «Concealing and Revealing Female Hair: Veiling Dynamics in Contemporary Iran», en HEATH, Jennifer (ed.). *The Veil: Women Writers on Its History, Lore, and Politics*. Berkeley, Universidad de California, 2008, pp. 250–265.

ZAREI TOOSI, Katayoun. *Dislodging (New) Orientalist Frames of Reference: Muslim Women in Diasporic and Immigrant Muslim Anglophone Narratives* [tesis doctoral]. University of Alberta, 2012. Disponible en https://doi.org/10.7939/R39H97

Musicalización, adaptación y reinterpretación: impresiones de P. Craig Russell en torno a *Pélleas et Mélisande* de Claude Debussy

Musicalization, Adaptation, and Reinterpretation: Impressions of P. Craig Russell about Claude Debussy's Pélleas et Mélisande

ALEJANDRO SILVELA CALVO

Universidad de Salamanca

Graduado en Musicología, máster en Profesor de Educación Secundaria, máster en Música Hispana, doctor en Musicología. Participación en congresos MUSPRES con ponencias en torno a la ópera alemana de siglo XX. Invitado del VI Congreso internacional sobre el género distópico con la ponencia «Relaciones entre el género distópico y la ópera alemana de primera mitad de siglo XX». Publicación de «Análisis de la musicalización de P. Craig Russell en la adaptación de la Salomé de Richard Strauss» en *Neuróptica*. Participación en el libro *Estudios interdisciplinares de género* con el artículo «Locura, sexualización y prensa: la idea de locura femenina en la ópera Salomé a través de la prensa española de primer tercio de siglo XX». Colaborador de la revista *Más Jazz*.

Fecha de recepción: 2 de julio de 2024

Fecha de aceptación definitiva: 6 de noviembre de 2024

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2619

Resumen

P. Craig Russell se ha convertido en uno de los principales referentes sobre musicalización del cómic, trasladando ideas musicales a obras plásticas. En el presente artículo me propongo elaborar un análisis sobre su adaptación de la obra simbolista *Pélleas et Mélisande*. La obra, perteneciente al dramaturgo Maurice Maeterlinck y llevada al panorama operístico por Claude Debussy, podría considerarse una de las obras más personales de Russell y abiertas a la interpretación debido al carácter simbolista de la obra. Mientras en otras adaptaciones opta por mayor importancia al papel de la música, nos encontramos en *Pélleas et Mélisande* con una adaptación que plasma una gran cantidad de ideas de la obra original, concediendo importancia al simbolismo de la misma.

Palabras clave: Pélleas et Mélisande, Debussy, musicalización, adaptación, intermedialidad.

Abstract

P. Craig Russell has become one of the leading figures on the musicalization of comics, transferring musical ideas to plastic works. In this article, I propose to analyse his comic adaptation to of the symbolist opera *Pélleas et Mélisande*. This play, by the playwright Maurice Maeterlinck and brought to the operatic stage by Claude Debussy, could be considered one of Russell´s most personal works and open to interpretation due to its symbolic character. While in other opera adaptations he chooses to give greater importance to music, in *Pélleas et Mélisande* we find an adaptation that captures a large number of ideas from the original work and gives importance to its symbolism.

Keywords: Pélleas et Mélisande, Debussy, musicalization, adaptation, intermediality.

Cita bibliográfica

SILVELA CALVO, Alejandro. «Musicalización, adaptación y reinterpretación: Impresiones de P. Craig Russell en torno a *Pélleas et Mélisande* de Claude Debussy», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 23 (2024), pp. 165-181.

Introducción

P. Craig Russell se ha encargado de transportar al cómic óperas de alto relieve como *Salomé* de Richard Strauss[1], *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, *La Flauta Mágica* de Mozart o la obra que me dispongo a analizar en este artículo, *Pélleas et Mélisande* de Claude Debussy. Esta serie de trabajos buscan ahondar en formas de expresión propias que permitan la intermediación entre recursos de diferentes medios artísticos. Debido a ello, es interesante y necesario establecer unas bases sobre conceptos clave de este análisis. El concepto de musicalización ha sido trabajado ampliamente, junto con la idea de intermedialidad, por el especialista en literatura general e inglesa Wermer Wolf, destacando su trabajo *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*[2]. Wolf define la musicalización de una obra como un proceso que pretende conectar la música con elementos que van más allá de lo puramente diegético e incidental. Teniendo en cuenta esta idea, el análisis de la obra de Russell y los procesos de musicalización de la misma han de analizarse desde un enfoque intermedial, es decir, estableciendo relaciones entre medios y focalizándose en la forma en que estos determinan procesos compositivos[3]. Partiendo de ello, trabajaremos diferentes aspectos relativos al cómic y la ópera y de qué forma se solapan ideas compartidas a partir de recursos específicos de cada medio. En el estudio *Comics and Adaptation* se define el concepto de adaptación como una transposición intersemiótica de un sistema de signos a otro[4]. Pese a ello, las adaptaciones ofrecen visiones propias y personales del artista, reinterpretando aquella obra que se pretende adaptar. Es debido a esto que en el presente estudio me dispongo a analizar los paralelismos expresivos entre la obra de Russell y Debussy, así como la propia interpretación de Russell respecto al trasfondo y estilo de *Pélleas et Mélisande*. Russell acostumbra a mimetizar su estilo con el de la propia obra que pretende adaptar, sin embargo, el carácter simbolista e impresionista de la ópera hace que su adaptación de *Pélleas et Mélisande* se tiña de tintes muy personales e individualistas, diferenciándose así de la mayoría de sus trabajos.

Estrenada en 1902, *Pélleas et Mélisande* es una ópera en cinco actos basada en la obra de teatro homónima del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck y musicalizada por el compositor francés Claude Debussy. La obra se cuenta como una de las más importantes creaciones operísticas de comienzos de siglo XX, así como una de las grandes representaciones del nuevo lenguaje dramático antiwagneriano. La obra da comienzo con el encuentro entre Golaud y Mélisande en un bosque en el que ambos se hayan perdidos. Golaud, pese a no conocer nada acerca de Mélisande,

[1] Para más información consultar SILVELA, Alejandro. «De la escena a la viñeta: análisis de la musicalización de P. Craig Russell en la adaptación de la Salomé de Richard Strauss», en *Neuróptica: estudios sobre el cómic*, n.º 2 (2020), pp. 227-240.

[2] WOLF, Wermer. «The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality», en BACHLEITNER, Norbert, *et al.*(coords.). *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Verglichenden Literaturwissenschaft*. Vol. 35. S.l., s.n., 1999, pp. 125-146.

[3] Dichas ideas se trabajan interrelacionadas con el trabajo de Russell en ADDIS, Victoria. «The musicalization of graphic narratives and P. Craig Russell´s graphic novel operas: The Magic Flute and Salomé», en *Studies in Comics*, vol. 8, n.º 1 (2017), pp. 7-28.

[4] MITAINE, Benoit, ROCHE, David y SCHMITT, Isabelle. *Comics and Adaptation*. EE.UU., University Press of Missisipi, 2015, p. 13.

se casa con ella y decide acudir junto a su esposa al palacio donde reside su abuelo Arkel, su madre Geneviève y su hermanastro Pélleas. Mélisande no se encuentra conforme con la estancia en el oscuro y frío palacio, sin embargo, la relación que establece con el joven Pélleas alivia dicha angustia. La cercanía entre Mélisande y Pélleas acrecienta las sospechas y los celos de Golaud respecto a su mujer, avivando la tensión entre los tres personajes protagonistas del triángulo amoroso. Consciente de la situación, Pélleas decide abandonar el palacio y reunirse con Mélisande por última vez para despedirse. Rebosante de ira y celos, Golaud, contempla la escena y termina asestando un golpe mortal a su hermanastro. La ópera finaliza con Mélisande yaciendo herida en una cama tras haber dado a luz a una niña. *A priori*, podría parecer una historia arquetípica de amor imposible, sin embargo, haciendo gala de la importancia que desarrolló el movimiento simbolista en la literatura francesa y belga de finales de siglo XIX, la obra emana un tono ambiguo e inacabado que ofrece diferentes lecturas y capas de análisis, como veremos progresivamente.

Estilo visual

Dentro de este triángulo amoroso, podríamos identificar a Golaud como el villano y a Pélleas como el héroe. Pese a ello, tanto Debussy como Maeterlinck nos presentan a dos personajes que huyen de los estereotipos asociados a su respectivo rol. Observamos a Pélleas como un héroe frágil que no lucha por un difícil objetivo, sino que pretende huir del conflicto aceptando su destino. Por otro lado, Golaud se nos introduce como una persona perdida e incapaz de ver más allá de aquello que comprende. Román Gubern y Luis Gasca han buscado formas de intermediación respecto al concepto de héroe y villano en su libro *El discurso del cómic*. Ambos establecen que la figura del héroe pone en relieve la idea de perfección y el poder anatómico, siguiendo los cánones de la tradición grecolatina[5]. Esta apreciación es muy interesante, pues define la idea de héroe siguiendo parámetros que se asociaron a la concepción wagneriana del mismo. Una de las preocupaciones de Debussy, que veremos extendida a diferentes ámbitos a lo largo de este análisis, recae en la superación del drama wagneriano y la declamación italiana. Esta huida del estereotipo de héroe alemán es planteada por Russell mostrándonos a un Pélleas joven y delicado, asociándose casi al retrato de un inocente niño y no de un héroe. Gubern y Gasca coinciden en que el villano, como encarnación del mal, debe presentar un físico que coincida con sus cualidades morales[6]. Esta idea es, nuevamente, rechazada por Debussy, quien buscó abstraerse de una obra donde predominasen los grandes aspavientos y el dramatismo exagerado de las óperas alemanas, presentándonos a Golaud desde un inicio no como un mal hombre, sino como un hombre incapaz de comprender aquello que no ve y asustado de todo aquello que no comprende. Pese a ello, los cruentos actos de Golaud para con Mélisande y Pélleas parecen ser significantes para Russell en su adaptación, pues se establecen patrones contrarios entre ambos hermanos. Se representa así a Golaud como un hombre mayor, de barba alborotada y físico descuidado, contrastando con la idealización de su hermanastro y la propia Mélisande. Russell enfatiza los rasgos de Golaud y nos plantea al mismo, ya desde un comienzo, como un hombre ajeno al resto de personajes de la obra y que desentona con el ambiente de la misma, siendo un

[5] GUBERN, Román y GASCA, Luis. *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 62.

[6] *Ibid.*, p. 94.

personaje muy humano y terrenal dentro de un mundo extrañamente fantástico, decadente e irreal.

Atendiendo a la indumentaria, Mélisande es quizás el personaje que goza de una presencia más unánime, ataviándose con un amplio vestido y una larga melena en la gran mayoría de interpretaciones teatrales y operísticas. Para su adaptación al cómic, Russell parece basarse en la presentación original del personaje interpretado por la mezzosoprano Mary Garden en 1902[7]. De igual forma, la indumentaria del Pélleas original, interpretado por el cantante Jean Perrier[8], parece ser el punto de partida de la elección de vestuario para Russell. La indumentaria de los protagonistas se caracterizó por un estilo sencillo, ligero y de corte medieval. Este vestuario ha sido común en casi todas las representaciones, pero existe una característica que vincula la adaptación de Russell con el estreno de la ópera de 1902. Debido a las complejidades que encierra el personaje de Golaud, este ha sido quien mayores cambios ha sufrido respecto a su atuendo, utilizando diferentes fórmulas para conseguir un contraste entre este y el resto del elenco. Mientras el resto de los personajes destacaron por vestimentas humildes, se ha representado a Golaud con armadura, a modo de caballero o guerrero. Esta reinterpretación entra en contraste con la idea original de Debussy de superar la estética caballeresca de las leyendas folclóricas germanas presente en óperas de Wagner como las pertenecientes a la tetralogía de *El Anillo del Nibelungo*. El vestuario que se utilizó para el personaje de Golaud en 1902 comparte las mismas características del resto de integrantes del elenco, contando con ropajes de tela que recuerdan más a un noble que a un caballero como se aprecia en FIG.1. De forma similar, Russell opta por no destacar excesivamente a Golaud con ropajes sobrios a lo largo de la obra. Tan solo se nos recuerda su vinculación con lo caballeresco durante la introducción del cómic, momento en el que este encuentra a Mélisande mientras caza. Para ello, Russell no recurre a pesadas armaduras ni yelmos, sino a una simple cofia y un gambesón de tela.

FIG. 1. DEBUSSY, Claude. *Pelleas and Melisande: English National Opera Guide 9*. Reino Unido, Ouverture Publishing,1982, p. 10.

[7] Se incluyen imágenes en la edición DEBUSSY, Claude. *Pelleas and Melisande: English National Opera Guide 9*. Reino Unido, Ouverture Publishing, 1982, p. 8.

[8] *Ibid.*, p. 10.

Acentuando el carácter simbolista e impresionista de la obra, prima en la misma un aura de ambigüedad. Debussy se sirvió de diferentes medios para conseguir plasmar dicha impresión, acentuada ya por Maeterlinck en la obra original. Dentro de la obra teatral, se utilizan métodos expresivos muy concisos para dotarla de una atmósfera esotérica. Destaca el uso de diálogos y conversaciones aparentemente inacabados y la presentación de parajes o entornos por medio de un gran nivel descriptivo, pero nula información específica y geográfica. Para conseguir dicho efecto en el medio musical, Debussy optó por la elección de tesituras medias para sus dos personajes principales. Mientras era común que los personajes principales se interpretasen por sopranos y tenores, Debussy decide que Mélisande se represente por una *mezzosoprano* y Pélleas por lo que se conoce como barítono Martin, un paso intermedio entre un barítono y un tenor, que no acostumbraba a utilizarse asiduamente en la escena operística. De cara a crear esta atmósfera ambigua, Russell se sirve de una ambientación de corte medieval con cierto enfoque fantástico. De esta forma, los parajes del cómic son más que un simple fondo para acompañar la acción. La elección de escenarios cobra un papel fundamental, dotando a toda la obra de un aura específica y caminando de forma paralela a los personajes. Dentro de la narrativa gráfica, encontramos que el espacio urbano se transforma en una vía de expresión específica. El uso de lugares reconocibles para el público crea una situación de cercanía, mientras que la ambigüedad paisajística y la falta de claridad, se asocian con el desconcierto, lo siniestro o lo onírico[9]. Russell se sirve así de parajes difusos e inacabados. En estos predominan las siluetas de un oscuro castillo, las alargadas viñetas verticales donde se cede el protagonismo a la inmensidad de árboles y vegetación, las viñetas en las que no hay distinciones entre suelos, paredes y techos, la coexistencia de figuras humanas con un único plano o cielos de colores contrastantes y carentes de matices. Utilizando dichos recursos expresivos, Russell aleja al lector de un espacio conocido y lo sitúa dentro de un contexto no solo fantástico, sino de mayor amplitud. Consigue, gracias a ello, generar una atmósfera en la que poder plantearse diferentes dilemas presentes en la ópera como aquellas cuestiones relativas al alma, la muerte o el destino.

En la mayoría de las adaptaciones de Russell, el estilo visual utilizado se aprecia muy influenciado por la corriente pictórica asociada a la obra, sin embargo, esta característica adquiere aquí diferentes matices. El impresionismo «debussysta» guarda paralelismos con el impresionismo pictórico como la importancia del color, la búsqueda de una individualidad artística y el protagonismo de la naturaleza. De entre las adaptaciones de óperas de Russell, encontramos que es en esta donde se otorga un protagonismo especial tanto a la inclusión de una naturaleza viva como a la ausencia de la misma. Respecto al color, se podrían establecer paralelismos con pintores impresionistas franceses de finales del siglo XIX, sin embargo, predomina en la adaptación de Russell un estilo fluctuante que no sigue esquemas concretos. La identificación de Russell con el estilo pictórico cobra en esta adaptación un sentido más profundo, pues no pretende seguir unas directrices visuales, sino conceptuales, dando prioridad a su propia interpretación e impresión de la obra original.

[9] Estas ideas son trabajadas en CATALÁ, Jorge. «Escuchar un dibujo y caminar la viñeta: la intermedialidad en el cómic», en CATALÁ, Jorge, BENOIT, Mitaine, QUAIANNI, Lisa Maya y TRABADO, José Manuel (eds.). *Multimodalidad e intermedialidad: mestizajes en la narraciónngráfica contemporánea ibérica y latinoamericana.* León, Universidad de León, 2022, pp 10-41.

Centrándonos directamente en el apartado musical, hemos de comprender que Debussy desarrolló un estilo propio para *Pélleas et Mélisande*. De entre sus características, es interesante centrarse en su huida de la grandilocuencia. Mientras en las óperas wagnerianas destaca una estética copada de escenas de corte épico, la «maximalización» como recurso del lenguaje expresivo y un dramatismo y declamación exagerados, Debussy opta por descartar las grandes escenas, los *tuttis* orquestales y el dramatismo desorbitado de la ópera alemana. A pesar de que, en otras adaptaciones de Russell, como *Salomé* de Richard Strauss, este dramatismo se conforma como medio conductor de la obra[10], en *Pélleas et Mélisande* los momentos violentos de la ópera original no se tornan en escenas cargadas de peso dramático, pues la «gramatextualidad» acostumbra a permanecer plana y unánime a lo largo de la obra. Uno de los recursos utilizados para conseguir un mayor dramatismo de la escena recae sobre la propia viñeta, pues cuanto mayor sea el tamaño de la misma, mayor énfasis se hará en su contenido y contribuirá así a la ralentización o, incluso, a la detención de la lectura[11]. Estas escenas, que marcan puntos de alto dramatismo dentro de la historia, no atienden en la obra de Russell a tratamientos exagerados, sino más bien escuetos. Si atendemos a aquellas viñetas de mayor tamaño, encontraremos que pertenecen a pasajes instrumentales y que en estas se enfatizan naturalezas paisajísticas, funcionando como un recurso más rítmico que dramático. Por otro lado, la muerte de Pélleas se torna en una escena sin sonido, sin gritos ni exclamaciones, tanto por su parte como por la de Mélisande, quien contempla la escena sin horrorizarse[12]. Esta dinámica se repite durante la confrontación entre Golaud y Mélisande, donde ni Mélisande ni Arkel reaccionan ante la violencia de Golaud. Pese a que la musicalización del cómic es muy sutil, encontramos ejemplos muy directos. Al comienzo del tercer acto, observamos que Mélisande deja caer sus cabellos desde una ventana para que Pélleas pueda acariciarlos. La orquesta dibuja la caída del cabello de Mélisande, descendiendo de la misma forma que estos. Russell, por su parte, no solo cede importancia a la escena haciendo que la melena de Mélisande sea la protagonista del espacio de varias viñetas, sino que nos la presenta en una de ellas ocupando todo el espacio de la misma y recreando patrones ondulados y ordenados a modo de paralelismo entre las melodías descendentes que acompañan la escena en la ópera[13].

Gramatextualidad

A lo largo de la obra de Russell, observamos una caligrafía altamente uniforme y exenta de deformaciones salvo en ocasiones muy específicas. El recurso más común de Russell para destacar algún aspecto de la obra por medio de la «gramatextualidad»[14] recae en el aumento del grosor y del tamaño del texto. Esta dinámica es usada según el dramatismo de la escena, lo que

[10] Para más información consultar SILVELA, Alejandro. *Op. cit.*, pp. 227-240.

[11] ADDIS, Victoria. *Op. cit.*, p. 8.

[12] Véase CRAIG RUSSELL, Phillip. *Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell.* Vol. 3. S.l., ECC Ediciones, 2017, p. 56.

[13] *Idem.*

[14] Para más información respecto a la gramatextualidad consultar LAPACHEIRE, Jean-Gerard. «Espacios gráficos y teorías de la escritura», en ALTARRIBA, Antonio (coord.). *La escritura y su espacio.* Aragón, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 55-72.

se corresponde en la ópera de Debussy con momentos donde las dinámicas o las intensidades cobran importancia. Los ejemplos de ello en la obra comparten dos condiciones específicas: la brevedad del texto y el aislamiento del recurso respecto al resto del texto de la página. Al margen de esta situación, nos encontramos con el uso de este mismo recurso por parte de Russell para mostrarnos la progresiva transformación y humanización de Golaud a lo largo de la obra.

Cabe mencionar el comienzo de la primera escena del tercer acto. Mélisande, en lo alto de una torre, canta para sí misma a capela una canción hasta que Pélleas la interrumpe. En una forma artística como la ópera, donde el canto es el medio principal de expresión en cuanto al diálogo, resaltar el propio acto de cantar dentro de una escena resulta ya de por sí interesante. Debussy se sirve para ello de una interpretación a capela y de la entrada de la orquesta con la irrupción en escena de Pélleas, haciendo así que esta se sitúe al margen del lenguaje genérico en toda la obra. Por su parte, Russell obtiene el mismo efecto dotando al texto cantado por Mélisande de cierta inclinación e incluyendo un recurso tan frecuente dentro del lenguaje del cómic para incidir en el carácter cantado de un texto como lo es el acompañamiento de figuras musicales[15].

Por último, es interesante detenernos en el único momento de la obra en el que Russell utiliza un recurso gramatextual que destaca por la singularidad del mismo. Mientras Pélleas acaricia los cabellos de Mélisande, se produce un momento de inflexión para el personaje de Golaud, pues, tras presenciar dicha escena, comenzarán a aflorar sus celos. Correspondiéndose con la huida del dramatismo germano, Debussy no nos presenta a un Golaud enfadado ni alterado, sin embargo, utiliza a la orquesta para denotar un cambio respecto al mismo, pues se produce un silencio que denota la inquietud y tensión entre los tres protagonistas. Si atendemos a FIG.2, observaremos que Russell utiliza recursos muy similares a Debussy. Entendemos el silencio de la orquesta como la ausencia de sonido, haciendo Russell un paralelismo directo situando a Golaud en una viñeta con un fondo blanco y completamente ausente de color. Por otro lado, la grafía adopta un tamaño más menudo que el que acostumbra a utilizar, coincidiendo con el desprecio de Debussy hacia las exageraciones y aspavientos dramáticos y aportando un dramatismo inquietante en torno a Golaud que ralentiza la lectura. Finalmente, e indicándonos que, a partir de esta viñeta, Golaud se pierde completamente en el plano terrenal, el texto se sitúa en un bocadillo de color negro y rojo, actuando como una premonición de lo que acontecerá más adelante.

FIG. 2. CRAIG RUSSELL, Phillip. *Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell.* Vol. 3. S.l., ECC Ediciones,2017, p. 33.

[15] Véase CRAIG RUSSELL, Phillip. *Op. cit.*, p. 29.

Otro aspecto gramatextual que emparenta lo sonoro y lo visual es el uso de la onomatopeya, siendo algo muy recurrente en el medio del cómic. Pese a ello, Russell parece alejarse de dicho recurso de forma consciente y premeditada, pues escenas que acostumbrarían a acompañarse de onomatopeyas, como el momento en el que Golaud dispara una flecha o blande su espada, tan solo se representan visualmente. Este distanciamiento respecto al uso de las onomatopeyas guarda relación con la intencionalidad de las mismas y su disociación respecto al medio adaptado. Si comprendemos a las onomatopeyas como la representación visual de un sonido o ruido, hemos de entender que, en un medio como la ópera donde prima el color orquestal y la música vocal, no ha de tener cabida. Russell tan solo utiliza una onomatopeya en su adaptación, otorgándole así una importancia especial. Esta coincide con un momento crucial de la ópera con vistas al final trágico y a lo irremediable del mismo. Este tiene lugar en el momento en el que, mientras Pélleas y Mélisande se encuentran por última vez, se cierran las puertas del castillo, ocasionando que se escuchen en toda la fortaleza. Este sonido lo mencionan directamente los personajes en la ópera, que reaccionan asustándose y comprendiendo que el ruido indica que se acerca un final para el que no hay salida, pues la muerte es un destino inevitable. La onomatopeya no solo ocupa gran parte de la viñeta, sino que sobresale de la misma haciendo así un paralelismo con la idea de que el sonido se escucha en todo lugar del castillo[16]. Dentro de la obra original, el sonido de la puerta actúa como una premonición, como un símbolo del punto de no retorno en el que Pélleas y Mélisande se encuentran. Russell, consciente de la simbología de la acción, cede importancia al momento concediéndole la única onomatopeya de la obra con una grafía violenta y angulada que anuncia el trágico final.

Ritmo

Para analizar el ritmo de la obra plantearé una metodología que parta desde lo macro a lo micro. De esta forma y comprendiendo a la viñeta como la unidad básica del cómic, pese a que dentro se encuentren microunidades, comenzaré analizando unidades superiores a nivel sintáctico. Es interesante comenzar por la secuencialidad de la propia ópera en escenas, para finalizar en la relación de yuxtaposición y combinación entre viñetas de la propia adaptación. La ópera se divide en cinco actos y suma trece escenas. Esta división se torna en referencia rítmica básica para Russell, quien divide el cómic en trece partes claramente diferenciadas por la paleta de estas. La siguiente tabla muestra la división en escenas por medio del color (ver Tabla 1).

Al tratarse la ópera de un medio interpretado en tiempo real, cobran importancia los interludios como pasajes instrumentales que se interpretan entre dos escenas y sirven como nexo entre ambas. Debussy no se mostraba conforme con ello y pretendió que en su ópera se descartasen, sin embargo, la imposibilidad de los cambios de escenarios entre escenas y actos obligó al francés a servirse de interludios. Dichos pasajes instrumentales no solo pretenden servir como nexo entre escenas, sino pausar el dramatismo y el ritmo de estas, acomodando el final de una y preparando al espectador para el comienzo de la siguiente. Russell presenta recursos muy específicos para conseguir el mismo efecto que se pretendía con los interludios en el *Pélleas et Mélisande* de Debussy. Ligándose a un carácter puramente instrumental y ajeno de componentes vocales,

[16] *Ibid.*, p. 52.

encontramos que Russell inicia cada una de las escenas presentada por viñetas ausentes de texto, donde el protagonismo recae sobre escenas paisajísticas. Se ralentiza así la lectura y se establece un nexo entre escenas por medio de pocas viñetas de gran tamaño[17] donde la profundidad desdibuja a los protagonistas hacia un segundo plano y la ambientación se sitúa como principal fuente de atención[18]. Russell parece comprometerse fielmente con la ópera original, pues terminado el segundo acto se produce la primera pausa real de la orquesta dando paso a la canción a capela de Mélisande. Coincide así Russell respecto a dicho cambio entre escenas, dejando a un lado la dinámica paisajística con que identifica los interludios de la ópera por primera vez dentro de su adaptación. La adaptación gráfica goza así de una lectura que, desde el inicio, marca una diferenciación entre actos sin separarse por medio de recursos que detengan directamente la lectura, como puede ser el uso de capítulos, sino ralentizando la lectura de forma visual.

Escena	Colores
Primera	Amarillos y verdes
Segunda	Rojos
Tercera	Verdes y azules
Cuarta	Amarillos
Quinta	Ocres y marrones
Sexta	Azules
Séptima	Verdes y azules
Octava	Negros
Novena	Amarillos
Décima	Azules
Undécima	Violetas
Duodécima	Azules
Decimotercera	Negros

TABLA 1. División de Russell Craig de las escenas de la ópera *Pélleas et Mélisande* por medio del color. Elaboración propia.

[17] Para más información en torno a la idea de ritmo en el comic y específicamente en la obra de Russell consultar ADDIS, Victoria. *Op. cit.*

[18] CATALÁ, Jorge. *Op. cit.*, p. 7.

La obra de Debussy destaca por la huida de los ritmos tradicionales, obteniendo así una mayor flexibilización rítmica en pro de la expresión y del carácter ambiguo de la obra. En la ópera predomina un carácter tranquilo, sin embargo, se suceden formas rítmicas binarias y ternarias de forma casi constante, consiguiendo que en el oyente se haga presente una sensación de desubicación. De la misma forma, encontramos que en la adaptación de Russell no existe una sola página que goce de un montaje simétrico, sino que se suceden viñetas de diferentes tamaños y alturas. Pese a dicha constante respecto al cambio de formatos, predomina en el *Pélleas et Mélisande* de Russell un ritmo tranquilo y pausado donde destacan las viñetas verticales y de gran tamaño que pausan la lectura.

Simbolismo

La luz

La presencia de la luz dentro de *Pélleas et Mélisande* es una constante que referencia al camino de la virtud, de lo sagrado o de la verdad. Los ejemplos a lo largo de la obra son muchos: Golaud pide a Pélleas que encienda una vela para saber si Arkel acepta su matrimonio con Mélisande y así poder viajar al castillo; Golaud se sirve de un candelabro para descender a las criptas e iluminar el camino en un hostil entorno de oscuridad; Yniold, el hijo de Golaud, espía a Pélleas y Mélisande mientras comparten un íntimo momento observando a la luz en silencio, etc. Dentro de una obra gráfica, en la que el color puede representar uno de los elementos expresivos más visuales, resulta sencillo otorgar valor a un concepto como la luz a través del uso del color. Russell se sirve para ello de amarillos brillantes que, a menudo, son contrastantes con el resto de su paleta. Lo interesante de esta idea no recae en cómo Russell representa gráficamente la idea de luz, sino en cómo nos ofrece matices que van más allá de lo visual y cobran una dimensión conceptual. Esta asociación de la luz con la idea de virtud y de un plano superior al humano se vincula directamente con el personaje de Mélisande. Si Golaud es el personaje más humano de la obra, Mélisande es el menos humano, pues no existen referencias directas de su procedencia, vínculos familiares o destino, hasta el punto de que se podría asimilar como una deidad. Correspondiéndose con esta idea, observamos que los amarillos brillantes predominan en aquellas escenas que Mélisande comparte con Pélleas, en contraste con los momentos en los que se encuentra con Golaud. Un ejemplo muy interesante sobre esta idea recae en la primera escena de la adaptación. Se nos introduce a Mélisande y Golaud perdidos en un frondoso bosque, simbolizando no solo un desconcierto espacial, sino también espiritual. Tras una conversación en la que Mélisande rechaza repetidas veces la ayuda de Golaud, esta termina cediendo y siguiéndolo en busca de una salida. Mélisande acepta la ayuda de Golaud, quien guía a la virtuosa protagonista hacia un mundo terrenal. Russell representa dicho simbolismo por medio de la degradación del color. Este primer acto comienza con tonalidades amarillas brillantes que, progresivamente, comienzan a convertirse en verdes cada vez más oscuros a medida que Mélisande accede a las peticiones de Golaud de acompañarla. Russell nos plantea así la idea de que Golaud no busca un camino junto a Mélisande, sino que Mélisande es guiada por Golaud.

Estos contrastes refuerzan no solo el simbolismo de la luz, sino de la ausencia de esta. Un ejemplo de ello reside en la escena de la cueva marítima. Mientras Pélleas y Mélisande caminan por la costa, se encuentran con una cueva al borde de la orilla. Al entrar, ambos observan a tres

vagabundos inmóviles junto a la pared, ya sea durmiendo o muertos, pues no se especifica. Lo que sí se resalta, tanto en la ópera como en la obra teatral, es la ausencia de la luz en la escena, pues los tres indigentes son un símbolo del fatal destino que espera a ambos jóvenes. Los tres vagabundos hacen referencia a las Moiras, personajes mitológicos que son personificaciones del destino y que acostumbran a representarse como tres mujeres en distintos periodos vitales. Russell, comprendiendo la simbología que alude al final trágico, representa a los vagabundos como si formasen parte de la misma roca de la cueva[19]. No solo nos plasma la oscuridad que inunda la cueva, sino que hace que, aquello que anuncia el final de la obra y un destino irremediable, forme parte de la estructura que impide que la luz se abra camino.

La premonición

En la adaptación de Russell, destacan dos escenas concretas en las que cobran importancia los actos premonitorios y son expresados por el autor de formas diferentes, atendiendo a la simultaneidad de la acción. El descenso a las criptas de Pélleas guiado por Golaud traza un paralelismo con la caída en desgracia del mismo a manos de su hermanastro. De la misma forma que Golaud guía a Mélisande hacia su mundana realidad, dirige a Pélleas hacia un final trágico desencadenado por sentimientos tan humanos como la envidia o la duda. Casi al final de este acto, Russell nos presenta una última viñeta en la que Pélleas observa el abismo de las criptas representado por un remolino. El remolino simboliza el final de las criptas, el final del camino de descenso. Dicho remolino toma importancia en la duodécima escena. Instantes antes de la muerte de Pélleas, este se reúne con Mélisande para despedirse. Tras una conversación en la que ambos confiesan sus sentimientos mutuos, los dos jóvenes proceden a darse un primer y último beso que no llega a suceder, pues Golaud irrumpe para poner fin a la vida de su hermanastro. Russell cede importancia a la escena del beso y utiliza el remolino mostrado anteriormente como delimitación de la viñeta en la que se presenta la escena. En FIG. 3 y 4 observamos como se vinculan ambas escenas y se remarca a la relación entre Pélleas y Mélisande como el punto de no retorno para el destino de ambos.

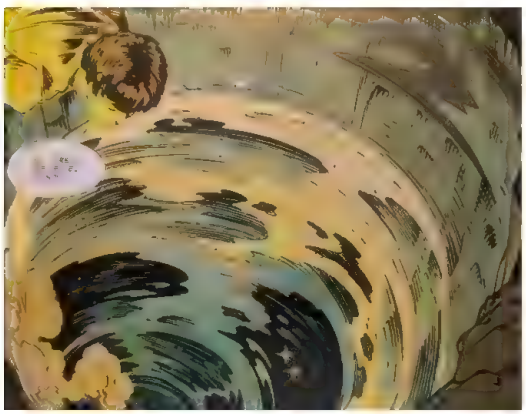


FIG. 3 y 4. CRAIG RUSSELL, Phillip. *Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell.* Vol. 3. S.l., ECC Ediciones, 2017, pp. 35 y 55.

[19] Véase CRAIG RUSSELL, Phillip. *Op. cit.*, p. 28.

En la obra original, son muchas las referencias a lo premonitorio, sin embargo, en el caso de la adaptación de Russell, es muy interesante detenerse en la escena en la que Mélisande pierde el anillo de compromiso que le ha sido entregado por Golaud. Mélisande no pierde su alianza accidentalmente, sino que esta se pierde en el agua mientras ella juega con su anillo. Desde esta escena se nos muestra la banalidad que representa el matrimonio para Mélisande, así como la poca importancia que esta otorga al anillo tras haber conocido a Pélleas. La pérdida del anillo es un reflejo del alejamiento de Mélisande respecto a todo lo humano que representa un símbolo matrimonial, que podría interpretarse como una atadura por parte de Golaud a su visión terrenal de la vida[20]. En la siguiente escena de la ópera se traza una equivalencia con dicha acción. Golaud, postrado malherido en una cama, informa a Mélisande de que se ha caído de su caballo. Ambos hablan de ello, concluyendo en que el momento en el que se produce el accidente coincide con la hora exacta en que Mélisande pierde su anillo. La caída de Golaud es una referencia hacia la ruptura total de Mélisande con los símbolos que atan a ambos como marido y mujer y, por lo tanto, con la única luz que quedaba viva en la oscuridad que abruma a Golaud. Russell se sirve de una de las características específicas del cómic para remarcar dicho paralelismo. La ópera, al igual que aquellas manifestaciones artísticas que se representan en tiempo real, acostumbra a presentar una secuencialidad temporal en la que la acción se sucede en un mismo plano espacial. A diferencia de ello, medios como el cómic tienen la peculiaridad de permitir una simultaneidad temporal de cara a la experiencia del lector. Un interesante y reconocido ejemplo de ello puede ser el cuarto capítulo de *Watchmen* titulado «Maestro relojero», en el que Alan Moore explica cómo funciona el tiempo para el Dr. Manhattan. Comprendemos así al cómic como un arte no secuencial en el que pueden convivir en una misma página escenas que pertenezcan a distintos planos temporales o espaciales. Sirviéndose de ello, Russell no recurre a las referencias dialectales de la ópera, sino que se hace más explícito aprovechando las ventajas que el medio le ofrece. Tanto la pérdida del anillo de compromiso como la caída de Golaud de su montura se representan en viñetas intercaladas a lo largo de una misma página[21]. Esto no solo consigue que el lector asocie ambas acciones de una forma más directa que en la ópera o la interpretación teatral, sino que aporta un dinamismo y un peso mayor a ambas escenas.

Las capas de la realidad

Mélisande es uno de los personajes más rodeados de misterio dentro de la obra, pues aparece sin explicación alguna en el bosque al comienzo y no se menciona nada respecto a su pasado. El teórico de la literatura David Pujante identifica a Mélisande como «un ser primitivo, en el límite con lo subconsciente y que, por tanto, no tiene ningún conflicto en el regreso»[22]. Esta característica de Mélisande la separa del resto de personajes y la contrapone directamente a Golaud. Debussy plantea dicha diferencia recurriendo a las tesituras de los cantantes que interpretan a ambos personajes. Tal y como se indicó anteriormente, el personaje de Mélisande se interpreta

[20] Para más información consultar PUJANTE, José David. «El entramado simbólico en el drama Pelleas en Melisande de Maurice Marterlinck: una aplicación de la poética de lo imaginario», en *ACTIO NOVA: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 0 (2016), pp. 220-244.

[21] Véase CRAIG RUSSELL, Phillip. *Op. cit.*, p. 22.

[22] *Ibid.*, p. 228.

por una *mezzosoprano*, un registro poco común para las protagonistas, pues acostumbraban a interpretarse por sopranos. Mientras Mélisande oscila entre tesituras intermedias, Golaud es interpretado por un bajo barítono. Esta denominación surgió a partir del uso de esta tesitura en los héroes de las óperas de Richard Wagner, destacando en obras como *El Holandés Errante*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* o *Parsifal*. Debussy, a través de ello, busca introducir a un personaje ajeno a la realidad estética de la obra como lo es Golaud, entrando en contraste con el resto de las tesituras de los protagonistas. Por su parte, Russell se sirve de ejemplos muy específicos y visuales para representar la diferencia de realidades entre Mélisande y Golaud.

¡UNA GRAN INOCENCIA!
¡CONOZCO ESOS OJOS!
¡CIÉRRALOS! ¡YO TE LOS CERRARÉ YO MISMO POR UN BUEN TIEMPO!
¡AH! ¡AH!
¡TE VAS A ARRODILLAR Y SEGUIRME! ARRODÍLLATE... ¡HE DICHO QUE TE ARRODILLES!

FIG. 5. CRAIG RUSSELL, Phillip. *Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell.* Vol. 3. S.l., ECC Ediciones, 2017, p. 45.

La principal muestra de esta dualidad la observamos durante el enfrentamiento entre Golaud y Mélisande, que tiene lugar después de que los celos comiencen a enloquecer a Golaud. Durante el enfrentamiento plasmado en FIG. 5, podemos observar dos planos de profundidad en las viñetas bien diferenciados. Uno de ellos hace referencia al interior del castillo como un todo arquitectónico creado por el humano artificialmente, mientras que el otro se direcciona a lo que se encuentra fuera de esta delimitación a través de las ventanas del castillo. El interior del castillo se nos ofrece en tonos morados, mientras que en el exterior apreciamos un contrastante cielo amarillo y verde. Si atendemos a los personajes y el espacio que ocupan ambos, observamos que Golaud coincide con los fondos del castillo, mientras que Mélisande lo hace con aquellos referentes al exterior. Russell nos señala así la diferenciación entre ambos personajes, vinculando a Golaud con lo terrenal y lo humano y a Mélisande con la naturaleza, lo inmaterial y la eternidad. El color se vuelve protagonista remarcando las intenciones de Golaud e interfiriendo directamente con la acción de la escena, pues observamos que este no solo agarra a Mélisande del cabello arrastrándola hasta el suelo, sino que la aleja de los fantasiosos tonos exteriores para aferrarla contra el frío morado del castillo. Si atendemos al encuentro de Mélisande y Pélleas, observamos que el joven acaricia el cabello de Mélisande, mientras que Golaud lo agarra violentamente. Para Pélleas, Mélisande se encuentra por encima de este y acaricia sus cabellos con la esperanza de alcanzarla. Por otra parte, Golaud, consciente de la distancia que los separa, jala

de forma agresiva su melena para forzar a Mélisande a que ella se sitúe por debajo de él. La diferenciación entre ambas escenas se remarca en la obra gráfica, otorgando un primer plano a la escena de Pélleas y remarcando el violento acto de Golaud con líneas angulosas.

El hecho de que Mélisande pertenezca a una realidad diferente o que sea capaz de percibir otra recepción de la misma, hace que los actos que se consideran humanos o mundanos sean diferentes para ella. De esta forma, la muerte, que es percibida normalmente como el final de un personaje, es en el caso de Mélisande un viaje o un retorno. Tanto en el libreto de la ópera como en el de la obra de teatro, Mélisande se muestra yaciendo en la cama en estado de reposo y aceptando la muerte como un viaje de ascenso que simboliza un destino del que es imposible huir. Russell finaliza su adaptación con una secuencia final muy curiosa expuesta en FIG.6, donde nos muestra a los personajes de una habitación desde diferentes planos concienzudamente escogidos. Se suceden una serie de planos contrapicado, frontal y picado de los personajes que acompañan a Mélisande en la habitación, seguidos de dos planos frontales de Arkel junto a la recién nacida. Mélisande no aparece en dichas viñetas, sin embargo, la acción se nos presenta a través de sus ojos, pasando de un contrapicado que refleja el punto de vista de una persona postrada en una cama, hasta un plano picado que simboliza el ascenso de Mélisande hacia una realidad superior. Las escenas frontales de Arkel y la hija de Mélisande exhiben la existencia de ambas realidades a través de dos acciones irremediables en el destino de cualquier ser humano, como el nacimiento y la muerte. La hija de Mélisande representa lo terrenal y lo humano, mientras que la ventana abierta simboliza el viaje final al que se somete Mélisande, lo natural y lo eterno. Esta dualidad se hace notar hasta la última viñeta de la adaptación en la que el castillo tan solo es una silueta negra, sin matices y simple, mientras que el cielo muestra colores más complejos, ondulaciones cambiantes y matices expresivos.

FIG. 6. CRAIG RUSSELL, Phillip. *Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell*. Vol. 3. S.l., ECC Ediciones, 2017, p. 63.

Conclusiones

Tras este análisis, podemos concluir en que nos encontramos frente a uno de los trabajos más personales de Russell dentro de su colección de adaptaciones de óperas y dramas musicales. El propio carácter de la obra original invita precisamente a ello, haciendo que Russell no solo adapte *Pélleas et Mélisande*, sino que se sirva de los recursos adyacentes a su propio medio para mostrarnos su impresión individual de la obra de igual forma que Debussy hizo respecto al material original de Maeterlinck. Siguiendo dicha dinámica, tanto Debussy como Russell, no solo pretenden mostrar su impresión propia de la obra, sino que combinan dicha directriz con la extrapolación de ideas entre diferentes medios, teniendo ambas una obra original de referencia. Dichas cuestiones, sumadas al mimetismo de la adaptación con el carácter simbolista de la obra original, hacen que primen diferentes capas de lectura a partir de recursos propios del cómic, enfatizándose así las relaciones simbólicas de las acciones ligadas al destino de los personajes.

Bibliografía

ADDIS, Victoria. «The musicalization of graphic narratives and P. Craig Russell´s graphic novel operas: The Magic Flute and Salomé», en *Studies in Comics*, vol. 8, n.º 1 (2017), pp. 7-28.

CAMARERO, María Celia. «Debussy y la naturaleza: una filosofía de la objetividad», en *La Albolafia: revista de humanidades y cultura*, n.º 10 (2017), pp. 109-118.

CRAIG RUSSELL, Phillip. *Biblioteca de adaptaciones de óperas de P. Craig Russell.* Vol. 3. S.l., ECC Ediciones, 2017. Traducción de Isabel Moragón Timón.

CATALÁ, Jorge. «Escuchar un dibujo y caminar la viñeta: la intermedialidad en el cómic», en CATALÁ, Jorge, BENOIT, Mitaine, QUAIANNI, Lisa Maya y TRABADO, José Manuel (eds.). *Multimodalidad e intermedialidad: mestizajes en la narrativóngráfica contemporánea ibérica y latinoamericana.* León, Universidad de León, 2022.

DEBUSSY, Claude. *Pelleas and Melisande: English National Opera Guide 9*. Reino Unido, Ouverture Publishing, 1982.

GRAYSON, David. «Debussy on stage», en TREZISE, Simon (ed.). *The Cambridge Companion to Debussy.* Reino Unido, Cambridge University Press, 2004, pp. 59-83.

GUBERN, Román y GASCA, Luis. *El discurso del cómic.* Madrid, Cátedra, 1994.

HOWAT, Roy. «Debussy, naturaleza y proporción», en *Quodlibet: revista de especialización musical*, n.º 19 (2001), pp. 118-132.

LAPACHEIRE, Jean-Gerard. «Espacios gráficos y teorías de la escritura», en ALTARRIBA, Antonio (coord.). *La escritura y su espacio.* Aragón, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.

MITAINE, Benoit, ROCHE, David y SCHMITT, Isabelle. *Comics and Adaptation.* EE.UU., University Press of Missisipi, 2015.

MORGAN, Robert. *La música del siglo XX.* Madrid, Akal, 1994.

PUJANTE, José David. «El entramado simbólico en el drama Pélleas et Mélisande de Maurice Marterlinck: una aplicación de la poética de lo imaginario», en *ACTIO NOVA: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 0 (2016), pp. 220-244.

SILVELA, Alejandro. «De la escena a la viñeta: análisis de la musicalización de P. Craig Russell en la adaptación de la Salomé de Richard Strauss», en *Neuróptica: estudios sobre el cómic*, n.º 2 (2020), pp. 227-240.

TARUSKIN, Richard. *Oxford History of Western Music: The Early Twentieth Century*. Vol. 4. Oxford, Oxford University Press, 2005.

WOLF, Wermer. «The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality», en BACHLEITNER, Norbert, *et al.* (coords.). *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Verglichenden Literaturwissenschaft*. Vol. 35. Leiden, Rodopi, 1999, pp. 125-146.

Marginalidad y otredad: la figura del alien en la literatura gráfica del siglo XXI

Marginality and Otherness: The Figure of the Alien in 21st Century Graphic Narrative

LENA FUGASSA CASALI

Universidad Nacional de Mar del Plata

Lena Fugassa Casali es profesora en Letras, graduada de la Universidad Nacional de Mar del Plata, investigadora y docente de escuela secundaria. Participó en el proyecto de investigación «Reapropiación, negociación y resistencia en el campo cultural: recorridos teóricos, críticos y metodológicos sobre los géneros menores (siglos XX y XXI)» de la Facultad de Humanidades, exponiendo en diferentes jornadas y congresos nacionales e internacionales. Actualmente aborda, desde una perspectiva de género y en el marco del «Grupo de Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades» el análisis de producciones gráficas argentinas de nuestro siglo.

Fecha de recepción: 26 de julio de 2024

Fecha de aceptación definitiva: 10 de noviembre de 2024

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2609

Resumen

El presente trabajo se propone analizar la figura del alien en la literatura gráfica como imagen que condensa de alteridad y marginalidad. Entendiendo la imagen como medio propicio para convocar realidades-otras, la ilustración surge ya no como herramienta mimética, sino como potencia de transformación de lo real. Nos centraremos, por lo tanto, en analizar la figura del alien como modo de extremar la representación de la «otredad», como forma de materializarla, comprendiendo, a su vez, la potencia transformadora del cuerpo sexuado que problematiza su propia proyección hegemónica, heteronormativa y «adultocentrista». Para ello, abordaremos el siguiente corpus: *Alien* de Aisha Franz, *Intensa* de Sole Otero y *Alienígena* de Femimutancia.

Palabras clave: alien, otredad, cuerpo, marginalidad, resistencia.

Abstract

The present work aims to analyze the figure of the alien in graphic literature as an image encapsulating otherness and marginality. Understanding the image as a means to summon other-realities, illustration emerges, no longer as a mimetic tool, but as a force to transform reality. Therefore, we will focus on analysing how the figure of the alien intensifies the depiction of otherness as a way of materializing and understanding it, thereby, comprehending the transformative power of the sexed body that challenges its own hegemonic, heteronormative and adult-centred projection. To do this, we will address the following corpus: *Alien* by Aisha Franz, *Intensa* by Sole Otero and *Alienígena* by Femimutancia.

Keywords: alien, otherness, body, marginality, resistance.

Cita bibliográfica

FUGASSA CASALI, Lena. «Marginalidad y otredad: la figura del alien en la literatura gráfica del siglo XXI», en *CuCo, Cuadernos de cómic* n.º 23 (2024), pp. 182-198.

A finales del siglo XIX, la prensa diaria estadounidense sienta las bases de lo que sería un nuevo objeto de discusión en el campo literario[1]: la historieta. Como adición de la sección de noticias y, muchas veces, signado por un carácter comercial o panfletario, el cómic surgiría, entonces, como elemento secundario de los medios de comunicación que plasmaban el trajín diario en las grandes ciudades. En su desarrollo posterior, el cómic afianza este carácter marginal que le provee haber nacido como complemento de una disciplina diferente, el periodismo, y se vuelca hacia temáticas y formatos de publicación alejados de los cánones literarios y del objeto-libro.

En los años 60 se da el surgimiento del llamado cómic *underground*, en paralelo a la «recontextualización de la historieta»[2] dada por el arte pop y que implica un giro en el modo de producción y consumo de estas publicaciones. En un contexto de revolución cultural, la historieta comienza a incorporar temáticas para adultos, abordando la sexualidad, la violencia e incluso la pornografía. Dentro de este movimiento encontramos: a Robert Crumb con *Zap Comix*, Aline Goldsmith con *Wimmen's Comix*, Frank Stack con *The Adventures of Jesus*, Art Spiegelman con su aparición en *Funny Animals* y el surgimiento de la revista *Mad*. El cómic empieza a construir, entonces, un público adulto, diferente del que había tenido hasta el momento. El desarrollo y auge de la historieta se encuentran ligados, así, a una literatura situada en los márgenes, asociada a otras disciplinas y circuitos de difusión. A su vez, estas publicaciones transitaron un espacio alejado del mercado editorial, materializándose, desde mediados de siglo XX en formatos autogestivos como el *fanzine* o la revista.

En paralelo a los proyectos editoriales y formatos de publicación, el cómic va a abordar temáticas poco habituales en la literatura canónica. Entre ellas se encuentran la inserción de culturas mediorientales, por ejemplo: en novelas gráficas como *Persépolis* (2000) de Marjane Satrapi y *Palestina: en la franja de Gaza* (1993) de Joe Sacco; problematizaciones de índole filosófico-existencial, como es el caso de la producción de Simon Hanselmann o Charles Forsman; y tematizaciones en torno a elecciones e identidades sexuales no regidas por la heteronormatividad y el binarismo, como podemos encontrar en *Fun Home: una familia tragicómica* (2006) de Alison Bechdel.

Por su parte, como mencionan Pérez-Cano, Tullis y Merino (2019), el cómic latinoamericano se encuentra cargado, en sus inicios, de costumbrismos y refleja la característica búsqueda identitaria del «ser nacional» en contexto de conformación de los estados. Giménez Folquéz, por ejemplo, analiza en la Argentina, la incorporación del lunfardo en la historieta nacional como reflejo de la sociedad de finales del siglo XIX. Sin embargo, ingresando al siglo XX, la historieta encontrará un desarrollo que, progresivamente, se irá distanciando de los moldes preestablecidos y el costumbrismo, que desembocará en lo que Oscar Steimberg denomina «la eclosión de la década de 1940»:

[1] Desde una perspectiva lingüística, Manuel Barrero (2008), profundiza el problema de la denominación y el marco disciplinar correspondiente a la historieta y comprende al cómic como medio de comunicación en sí y al «historietema» como su unidad de significado.

[2] STEIMBERG, Oscar. *Leyendo historietas*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977, p. 29.

> Es en las nuevas revistas [...] donde se dan los rasgos de ruptura de la historieta de la época: multiplicación de estilos y subestilos [...] abandono de la hipocresía moralista de las décadas anteriores [...]; superación en la linealidad de la definición de los personajes; puesta en obra de una mayor ambición artística y de conocimiento, prescindiendo en ocasiones de la búsqueda de todo efecto inmediato[3].

Centrándonos, entonces, en el caso de la literatura gráfica en Argentina, podemos identificar una evolución del género que, progresivamente, se despega de moldes clásicos y que parte de influencias extranjeras para producir innovaciones y obras propias y singulares. En este procedimiento, es interesante remarcar el carácter político de las creaciones de autoras y autores argentinos. Como puntualiza José María Gutiérrez, desde sus inicios en la litografía del siglo XIX, el «caudal de discursos críticos va a encontrar en la caricatura política el vehículo ideal para desarrollarse gráficamente»[4]. Con el paso del tiempo, este interés por reflejar los vericuetos de la política local, lejos de diluirse, dará paso a grandes obras de la literatura gráfica nacional. Es el caso, por ejemplo, de *El eternauta* (1957-59) de Germán Oesterheld y el dibujante Francisco Solano López (reconocida, por algunos autores, como primera novela gráfica en español) o *Mafalda* (1964-1973) del historietista Quino que condensa el pensamiento vivo de la clase media argentina en la década del 60. En este sentido, es importante hacer la distinción entre las historietas que poseían contenido político en sus argumentos y aquellas que fueron interpretadas, tiempo después o por sus contemporáneos, como lecturas políticas de la realidad del momento; sucede, por ejemplo, con *Las puertitas del Sr. López* de Trillo y Altuna, comprendida como fruto del contexto dictatorial de los años 70. Steimberg, incluso, puntualiza la preponderancia, hacia 1968, del llamado *cartoon* o historieta de contenido político por sobre otras modulaciones del género.

En su artículo «Discursos revulsivos en la historieta argentina actual: memoria, resistencia y género» (2019) Laura Fernández realiza un trabajo clasificatorio por el cual, a partir del concepto de «revulsión», se permite pensar los diferentes momentos en que la historieta se erigió como espacio de resistencia. Fernández parte del período de postdictadura en Argentina, pensando, fundamentalmente, en el accionar de revistas como *Fierro* para la visibilización de la violencia y la construcción de una memoria colectiva que atravesaría las siguientes décadas de período democrático. Luego, la autora identifica este «principio revulsivo» como respuesta al neoliberalismo esencialmente arraigado en la década del 90 y, por último, la resistencia que nace ante la creciente masividad de las luchas feministas por la visibilización de las disidencias sexuales, la violencia ejercida hacia la comunidad LGBTIQ+ y la ampliación en materia de derechos.

En cuanto a los canales de difusión, en la actualidad, en contraposición al concentrado mercado editorial, el panorama del cómic se ha diversificado y es posible identificar diferentes proyectos colectivos de edición y publicación de historietas, tiras y novelas gráficas que articulan un tejido comunitario. Encontramos editoriales como Hotel de las Ideas que funcionan en proyectos cooperativos, publicaciones colectivas nacionales y transnacionales como *Pibas* (2019) y *Poder Trans* (2019) y periódicos culturales como *Femiñetas* (2018), entre otros. A ello, se añaden los proyectos alejados de la dinámica mercantilista, colectivos y cooperativos en el área de la difusión

[3] *Ibid.*, p. 141.

[4] GUTIÉRREZ, José María. «Los albores de la historieta argentina», en *Entre líneas*, n.° 1 (2014), p. 79.

y la comercialización de la literatura gráfica, por ejemplo, con librerías que reivindican e incentivan las producciones locales («El Gran Pez», Mar del Plata), que combinan la edición y la distribución («Musaraña», Buenos Aires) o que funcionan como espacios de encuentro recreativo y académico («Espacio Crumb», La Plata).

Desde su génesis, la historieta se erige, así, como «literatura marginal»[5], diseminando esta cualidad en sus temáticas e impronta política, en sus métodos de producción, publicación, difusión, distribución y comercialización. En adelante, seguiremos esta línea de análisis que comprende la literatura gráfica, entonces, como espacio contrahegemónico o de resistencia dentro del campo cultural. Para ello, exploraremos el siguiente corpus historietístico: *Alien* (2018) de Aisha Franz, *Intensa* (2019) de Sole Otero, *Alienígena* (2019) de Femimutancia.

Ahora bien, resta ahondar en la especificidad semiótica de la literatura de imagen. En línea con lo propuesto por Oscar Steimberg, la historieta se vale, en principio, de recursos cercanos al ejercicio de condensación que le permiten, de manera simplificada, recorrer o convocar conceptos e ideas de manera efectiva. El autor recupera la trayectoria de las escrituras ideográficas, aquellas que conservan una relación de «motivación» con el concepto representado, para expresar que «en la historieta, las palabras son, en ciertos casos clásicos, reemplazadas por imágenes mentales simplificadas»[6].

Sin embargo, este característico rasgo de la historieta visible en su utilización del globo, de la onomatopeya y el ícono, se complementa con las propiedades semióticas de la imagen fija. Martine Joly en su libro *La imagen fija* realiza un recorrido por diferentes enfoques y posicionamientos teóricos en torno a la caracterización y conceptualización de la imagen no dinámica. A partir de un enfoque semiológico, concluye que es el carácter indiciario de la imagen, de proximidad y de huella, el que la distingue y la vincula a un determinado formato de lectura:

> De esta manera, pensamos que la expectativa de verdad y de precisión de la imagen está más ligada a su carácter de huella o de marca [de índice] más que al de semejanza [de ícono] donde primero reconocimos la especificidad de la imagen[7].

Sumado a la mencionada génesis marginal que marca el camino de todo un desarrollo literario no canónico, la historieta sienta sus bases sobre el texto y la imagen. En relación a lo propuesto por Martine Joly, consideramos que la literatura gráfica tiene, por lo tanto, un potencial mayor para convocar realidades y experiencias no hegemónicas. A partir de su carácter indiciario, la imagen tiene la capacidad de evocar, tal como pudimos observar en las producciones antes mencionadas de las culturas no occidentales, las existencias marginales no funcionales a la productividad capitalista, las vidas que reinventan el «cuerpo sano», las disidencias sexuales, entre otras. A su vez, como menciona la autora, no se trata de semejanza con lo real, sino de «impresión de realidad».

[5] SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995, p. 48.

[6] STEIMBERG, Oscar. *Op. cit.*, p. 24.

[7] JOLY, Martine. *La imagen fija*. Buenos Aires, La marca editora, 2012 [1994], p. 91.

Por otra parte, esta impresión de realidad dada por la imagen es tan solo uno de sus niveles de significación y análisis. En línea con lo propuesto por Roland Barthes en el capítulo «Retórica de la imagen» en su obra *Elementos de la semiología* (1964), esta tiene, a su vez, un segundo nivel de significación, lo que el autor menciona como: discurso de la connotación. Sumado al mensaje lingüístico y al mensaje denotado (referencial) de la imagen, Barthes propone un mensaje connotado que convoca cargas y valores sociales, culturales e ideológicos, un nivel de significación más complejo que se encuentra «oculto» detrás del mensaje referencial o denotado. En esta línea Vilém Flusser (2006) indica que la imagen no solo habilita el camino de la recepción sino también requiere y propone una interpretación: «las imágenes no son [como por ejemplo los números] complejos de símbolos "denotativos" [unívocos], sino complejos de símbolos "connotativos" [ambiguos]: dan lugar a interpretaciones»[8].

Hasta este momento, entonces, nuestro análisis semiológico indica que la historieta, valiéndose de la imagen, utiliza la iconicidad para generar un nivel de significación primario (basado en códigos socialmente conocidos) identificable en las onomatopeyas, globos de diálogo y otros íconos propios. A su vez, adquiere de la imagen fija el carácter indiciario que le permite generar un efecto o impresión de realidad. Posee más de un nivel de significación, retomando los complejos de símbolos connotativos. Y, por último, requiere no solamente de un proceso de reconocimiento de códigos compartidos por parte del lector, sino también de un rol activo en la interpretación de este discurso de la connotación.

En paralelo, la historieta se vale de la palabra. En contexto del llamado «giro pictorial», W. J. T. Mitchell (1994) comprende que no existen expresiones puramente verbales o íntegramente pictóricas, sino que las representaciones, artísticas en este caso, resultan heterogéneas. En este sentido, la historieta materializa la propuesta semiológica del autor. A partir, entonces, de la imagen y el texto, comprendidos como un todo indivisible, la historieta va a irrumpir en el mercado editorial creando, pero también problematizando estándares socioculturales.

Nos proponemos pensar, entonces, la utilización de la imagen del alien que condensa del concepto de otredad. Comprendemos que esta imagen en la literatura gráfica se encuentra, generalmente, asociada con la estrategia de extremar la alteridad de los sujetos en una sociedad que crea constantemente marginalidad y en donde, como expone Byung-Chul Han: «la negatividad de lo "distinto" da forma y medida a una "mismidad"»[9]. Aisha Franz, Sole Otero y Femimutancia convocan la figura del alien en sus producciones explorando en lo «no-humano», en lo «no-terrestre», la diferencia visible, tangible, su materialización. Es por ello, que *Alien, Intensa* y *Alienígena* evocan en sus páginas la corporalidad de la disidencia.

En *Alien*, Aisha Franz nos presenta la historia de una familia conformada por tres mujeres, cada una de ellas atravesando una etapa de crecimiento diferente: una madre agobiada por el rol materno en ausencia de otra figura de cuidado, sopesando el éxito o fracaso de su vida adulta, las metas realizadas y los caminos sin explorar; una hija adolescente que indaga los vínculos sexoafectivos y, muchas veces, padece la falta de empatía, la objetivización y la figura paterna intermitente; y, por último, una hija preadolescente que investiga acerca de las relaciones

[8] FLUSSER, Vilém. *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires, La marca editora, 2006 [2019], p. 13.

[9] HAN, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. España, Herder, 2020 [2016], p. 11.

amorosas, la sexualidad y su propio cuerpo en proceso de cambio. En esta historia, lo cotidiano se conjuga con ciertos elementos sobrenaturales que, generalmente, abren portales de viajes en el tiempo, hacia la niñez o juventud de los personajes. La figura del alien, sin embargo, solo se presenta ante los ojos de la hija menor, extremando el asombro propio de la preadolescencia, la indagación de la corporalidad, propia y ajena, la genitalidad y las relaciones humanas (FIG. 1).

Sin posibilidad de determinar el grado de realidad de lo vivido, los personajes ingresan en dimensiones paralelas en donde conectan con versiones anteriores del «yo»; el yo de la infancia y del juego, el yo de la juventud, de la plenitud del goce y de la expectativa. Sin embargo, estas modulaciones del «yo» se conjugan con la problematización de la «otredad» que puede observarse en la intromisión del alien. Mientras la madre y la hija mayor indagan variantes de la propia subjetividad, la hija menor, Mara, explora los límites de la «otredad», de la extranjería, preguntándose por la vida en otros planetas en tanto dialoga con un alien que no sale de su mutismo. Para Mara, la evasión y el viaje no son sinónimos de interioridad, sino de exploración de otros planetas y civilizaciones.

La novela de Aisha Franz transcurre en un espacio y un tiempo indeterminados que abonan a la atmósfera imprecisa del relato, en donde los límites entre el presente y el recuerdo, el sueño y la realidad, se confunden hasta desdibujarse. En blanco y negro y con un marcado trazo sin digitalizar, Aisha Franz presenta una familia desunida en donde los integrantes cercanos a la adultez experimentan una subjetividad en crisis, el extrañamiento del «yo». El «yo» abstraído, perdido en su «mismidad» no puede tejer redes de contención. Por este motivo, las relaciones humanas se presentan como conflictivas, siempre al borde de quebrarse. La hermana mayor, en pleno desarrollo de su personalidad, centra su atención en vínculos sexoafectivos que, en espejo con la ausencia paterna, se esfuman sin mediar palabra, generando frustración, dolor e ira. Por su parte, Mara busca apoyo y compañerismo en una hermana que tiene actitudes hostiles para con ella y en un padre que solo se presenta como expectativa y decepción. Únicamente a partir de extremar la indagación de la «otredad» con la aparición del alien, Mara, el personaje más cercano a la niñez, halla un posible lazo que reconecte subjetividades. En las últimas páginas, mientras busca comunicación con el espacio exterior, Mara se encuentra con un niño que parece tener las mismas inquietudes. En este sentido, así como el hogar funciona como espacio de ensimismamiento del «yo», la plaza funcionará como lugar de conexión o encuentro con un «otro». En línea con la imprecisión espacio-temporal mencionada, la novela comienza como finaliza (de allí su carácter circular) con la imagen de un globo volando perdido sobre el vecindario.

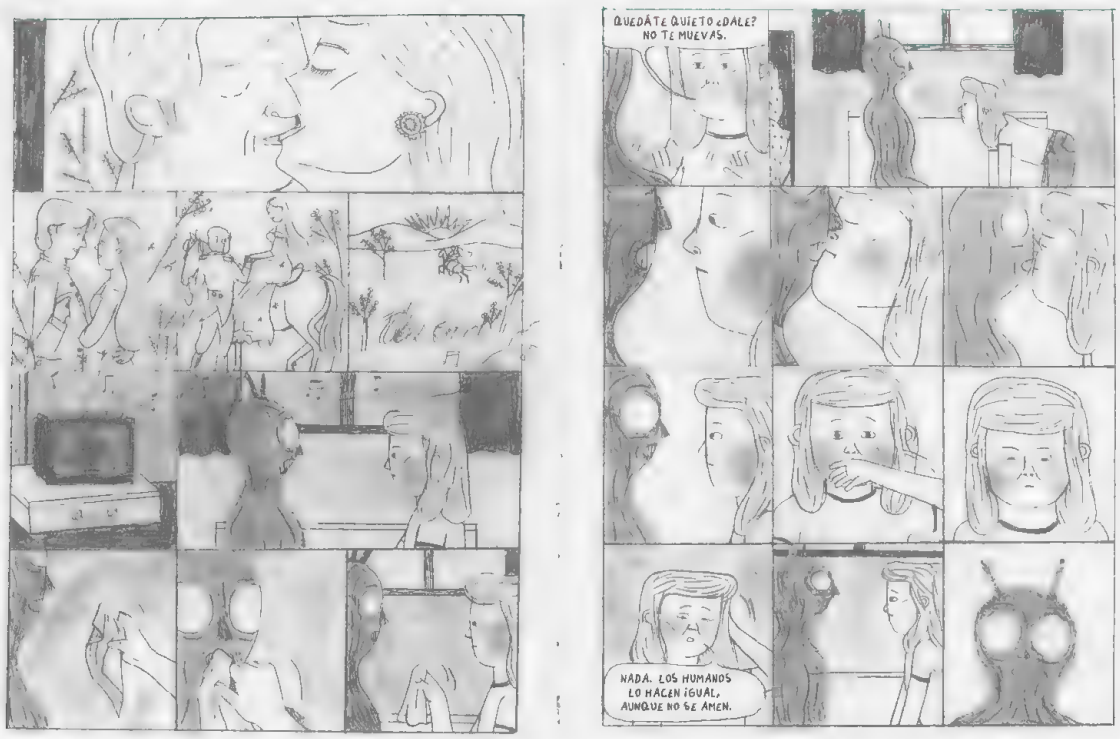


FIG. 1. FRANZ, Aisha. *Alien*. Buenos Aires, Musaraña Editora, 2018, s.p.

Ahora bien, es interesante retomar los recursos gráficos utilizados por la autora (FIG. 1). Antes nos referimos a la implementación de un trazo marcado, grueso, en blanco y negro, sin digitalizar, que puede recordar, a su vez, a una impronta infantil. Por otro lado, la novela utiliza, fundamentalmente, tres esquemas de viñeta. En primer lugar, en unas pocas ocasiones, encontramos primeros planos de objetos o lugares (el hogar, la plaza, un cielo estrellado) que ocupan la totalidad de la página. Por otro lado, hallamos las hojas en las que el recuerdo o el sueño se hacen presentes, en este caso, la autora incorpora un número menor de viñetas (alrededor de 5 o 6 por página) y difumina los contornos a modo de burbujas o globos. A su vez, en la mayoría de las páginas, aparece un número alto de viñetas a modo de damero (12 viñetas por página). En estos casos, parece relevante mencionar que los planos representados en cada viñeta oscilan constantemente entre el plano detalle, el primer plano y el plano general. Muchas veces, la imagen representa aquello que el personaje está observando y esto ocurre sin ninguna marca gráfica o transición que lo explicite. En este sentido, Aisha Franz propone un lenguaje, una experiencia narrativa, en donde el lector debe interpretar y reponer, en un rol activo, esas transiciones ausentes dadas por el abrupto y constante cambio de plano en la imagen.

En *Alien* de Aisha Franz vemos algunos de los elementos que caracterizan a la historieta contemporánea. En el cómic clásico los y las historietistas incorporaban gran cantidad de diálogos, globos y onomatopeyas que hacían de la palabra escrita un recurso narrativo central. Los y las dibujantes e ilustradores/as enmarcaban incluso sus viñetas con los llamados «cartuchos» que aportaban información importante para el desarrollo de la historia. En la novela gráfica contemporánea la impronta de su autor/a, la voz omnipresente, se pierde, se «desdibuja», va cediendo su poder de lazarillo ante el lector.

ESPECIALMENTE CUANDO ESTOY EN LUGARES CON MUCHA GENTE.
NO TE ALEJES MUCHO.
MIRÁ QUE SI TE PERDÉS TE VAS A TENER QUE VOLVER EN TAXI
NO TE PONGAS PESADO.
Y AUNQUE A VECES HAGO INTENTOS POR CONECTAR CON ALGO O CON ALGUIEN
...CASI SIEMPRE ME TERMINA PASANDO LO MISMO.
¡YA EMPIEZA!
WOOOO!
¡MIRÁ A ESE DE BOSITA, SE DEBE HABER COMIDO A LA PANTERA ROSA EL MUY MADRICÓN!
Y ME ODIO POR SEGUIR INTENTÁNDOLO
Y LXS ODIO A ELLXS.
20
21

FIG. 2. MAMONE, Julia Inés. *Alienígena*. Buenos Aires, Hotel de las Ideas, 2019, pp. 20-21.

Esto mismo ocurre con la ilustración. Aisha Franz nos presenta una serie de imágenes cercanas al *frame* en donde nosotros, sus espectadores, debemos producir el «montaje» para (re)construir una historia que no posee un único sentido. En un contexto en donde la «mismidad» lo va dominando todo, el alien ingresa para recordarnos la otredad en su grado máximo y la niñez como camino hacia la espontaneidad y la fascinación por lo que está «fuera de sí».

En *Alienígena* de Femimutancia, nos encontramos con la problematización de la diferencia en situaciones cotidianas de estudio, trabajo y socialización. La novela gráfica inicia con una fantasía infantil en la cual le protagonista recuerda su sueño o deseo de vivir aislade, en un bosque lejano, rodeade de animales y atmósfera de cuento tradicional. Con este disparador, la historia se proyecta tematizando las dificultades de la «vincularidad» y de la vida en sociedad. En situaciones de masividad, como recitales o el uso del transporte público, le protagonista va a problematizar la reproducción de discursos machistas y heteronormados (FIG. 2). Sin embargo, en situaciones de contacto individual con une, otre se abre paso a la exploración de la corporalidad y la búsqueda del placer desde espacios diferentes al imaginario cisheterosexual y falocentricista reproducido históricamente por la industria del porno.

En este contexto, el cuerpo y la exploración del goce, cumplen un rol central. La estetización hegemónica de los cuerpos queda desplazada por el trabajo con ilustraciones en donde se rompe con los estándares culturales de belleza occidental: color de piel claro, delgadez, ausencia de

vello corporal, entre otros. Junto con la utilización del lenguaje inclusivo, las ilustraciones de *Alienígena* apuntan a abrir un nuevo espacio para la alteridad y la disidencia sexual.

Al igual que sucede con otras producciones de le autore, *Alienígena* indaga en la conflictiva relación que establece el «yo» y el entorno, el aislamiento deseado como contrapuesto a la soledad generada por la gran ciudad y sus circuitos deshumanizantes. Encontramos, a su vez, la demarcación constante del espacio propio, la territorialidad y el miedo como respuesta ante la otredad. A lo largo de la novela, le protagonista habita su departamento como espacio seguro en donde transitan amistades y vínculos sexoafectivos. En el inicio de esta historia, una de estas visitas decide observar las ilustraciones de le protagonista, indagando sobre su producción. Ante esto, le personaje se siente incómode y alienta a la visita a irse del departamento. Aparece, entonces, el miedo, el temor a ser «invadide», a poner en peligro el espacio seguro del «yo».

Al igual que en *Alien*, analizado anteriormente, *Alienígena* nos muestra un lazo especial con un ser vivo no-humano, en este caso, Félix, el gato (tal vez referencia del cine mudo). En ambas producciones, quien protagoniza la trama mantiene un lazo especial, a veces, reconfortante, con un «otro» no-humano que presencia sus disquisiciones. Este complemento es interesante como recurso narrativo que permite acceder a la conciencia de le personaje, pero también como elemento que habilita pensar en el rasgo distintivo del humano: el lenguaje. En este sentido, en *Alienígena*, Félix resulta un pequeño refugio del mundo exterior en tanto no puede presentar el grado de conflictividad de un humano, solo es capaz de ocupar el lugar de receptor del mensaje.

En paralelo, en reiteradas ocasiones, le protagonista escucha un ruido en su departamento sin comprender el origen. Hacia el cierre de esta historia, aparece finalmente la respuesta: un ser antropomorfo con tres pechos y de color verde que intenta prender un cigarrillo en su cocina y con quien culmina teniendo relaciones sexuales. Aquí es donde la otredad encuentra su expresión más clara e ilustrativa. Emmanuel Levinás en su escrito *Totalidad e infinito* (1961) postula: «El Deseo es deseo de lo absolutamente Otro»[10]. En este sentido, *Alienígena* presenta una historia en la que el «yo» no se reconoce en el conjunto social pero que despliega su deseo y su autoconocimiento en el contacto con un otro singularizado, en contexto de intimidad. Levinás tematiza la tendencia a reducir la alteridad a «lo mismo», es decir, a lo igual, y es en esta línea, que la imagen del alien surge como ejercicio de extremar la otredad, exacerbarla y volverla irreductible. El alien ingresa para materializar la incomodidad del personaje protagónico que, previamente, había sentido amenazado su espacio seguro. En este punto, jugando con las acepciones del término, aparece la «invasión» como instancia que permite repensar las demarcaciones del yo, sus límites y sus posibilidades.

En la trama aparece también el sueño tematizando el final de la especie. Le protagonista sueña encontrarse en una nave espacial en donde sus pasajeros esperan la extinción del sol como fuente de energía y la consecuente muerte de los humanos. Bajo una paleta de colores fría (que contrasta con el resto del cómic), la angustia no media esta representación onírica y permite, una vez más, introducir la pregunta por la vida humana, sus rasgos, su vulnerabilidad, su finitud.

A partir de breves diálogos y fragmentos de canciones que proponen un marco político de lectura, *Alienígena* presenta la reflexión como elemento nodal. Desde una paleta de colores cálida

[10] LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Salamanca, Sígueme, 2002, p, 58.

(FIG. 3.), en donde predominan, a su vez, el verde y el rojo como complementarios, la calma se anticipa en el ritmo de lectura. Femimutancia implementa un trazo «humano» digitalizado en un número escaso de viñetas (seis por cada carilla de 23 cm x 17 cm) permitiendo transitar sus páginas con templanza. Pensarse a sí mismo, pensar la alteridad y lo colectivo puede ser sinónimo de deleite.

FIG. 3. MAMONE, Julia Inés. *Alienígena*. Buenos Aires, Hotel de las Ideas, 2019, pp. 54-55.

En este sentido, a lo largo de la novela se va a construir un espacio de conexión con el «otro», un espacio que surge desde el cuerpo, desde el placer y el goce. Como mencionamos anteriormente, el sexo abarca diferentes momentos de la trama y la historia cierra con el encuentro sexual entre le protagonista y el alien. Mientras que el yo no se reconoce en el conjunto social y la existencia transcurre en cierto sopor que plasma el sinsentido de la vida humana, el goce a través del cuerpo, resulta ser un portal posible para salir (escapar) de ese vacío.

En el caso de *Intensa* de Sole Otero, encontramos un giro en la perspectiva que presenta la novela. En esta producción, la historia parte de la presentación del planeta Club, en donde vive Coco, quien protagonizará la trama. Con este punto de partida, la novela plantea una mirada que desautomatiza dinámicas y normas socioculturales «humanas». Coco es una extraterrestre del planeta Club que forma parte de una misión que busca emancipar a las hembras de esta especie de su función biológica y utilitaria de engendrar y morir al momento del parto. En esta

comitiva rebelde que indaga la cura para esa condición de los cuerpos gestantes, Coco, debe guardar la integridad del perímetro y proteger la nave nodriza de posibles ataques.

Sin embargo, en una de las habituales hipnosis que realiza el personaje a especímenes de otros planetas, se instala el conflicto: Coco experimenta un nuevo campo inexplorado, las emociones. El humano capturado abraza y besa al personaje que, a partir de ese momento, reprogramará la misión de su propia nave para capturarlo y vivenciar libremente el enamoramiento. En el camino de «conquistar» al macho humano, la nave espacial irá decodificando y traduciendo diferentes normas y parámetros socioculturales en lo que respecta a relaciones sociales y amorosas (FIG. 4).

A VER, XOXO, ¿QUÉ TENGO QUE PONERME?
ALGO PROVOCATIVO PARA IR DIRECTO A COGER, ¿NO?
NO NO, NO.
¿¿CÓMO QUE NO?? ¿CMO VAMOS A COGER??
No es tan simple
NADA PARECE SIMPLE EN LA TIERRA.
Los humanos no son tan directos La ropa sirve como un lenguaje
ES MÁS FÁCIL EL MODO CLUBIANO DE ANDAR EN PELOTAS.
Tenemos que elegir algo que te haga ver linda pero no tanto, ni tan intencionalmente arreglada, ni muy fácil ni muy desesperada
Normalmente la elección les lleva a las humanas varias horas y deben revolver todo su armario
¿¿FÁCIL??
QUÉ BUENO QUE TENGO UNA COMPUTADORA QUE ELIGE POR MÍ.

FIG. 4. OTERO, Sole. *Intensa*. Buenos Aires, Hotel de las Ideas, 2019, 36.

En esta historia el «humano» es quien se configura como agente extraño, como otredad. La novela inicia, así, tematizando la liberación de los cuerpos gestantes, de su función exclusivamente reproductiva, para exponer, luego, la despersonalización que sufre Coco en el contacto con el mundo humano y su misión de «enamorar» a Pedro. La corporalidad se expresa en la búsqueda inicial de soberanía para, luego, problematizar, desde la ironía y el humor, el individualismo y la deshumanización crecientes de la sociedad contemporánea.

Habiendo tomado una apariencia humana, Coco explora su nuevo cuerpo asemejándose, a partir de este método, a un niño o adolescente en proceso de autodescubrimiento. La nave espacial, XOXO, irá instruyendo y guiando al personaje a modo de una paródica evocación de los grandes tutelajes. Como Dante y Virgilio, Golmundo y Narciso, Coco y su nave van explorando las particularidades de una sociedad en donde el individualismo y las acartonadas normas sociales restringen el contacto humano y limitan su espontaneidad. Son las normas sociales implícitas las que más sorprenden al personaje: hablar solo en voz alta por la calle o saludar a desconocidos resulta problemático o, incluso, sinónimo de locura. La novela, en línea con los rasgos propios

del género de ciencia ficción, expone, así, su visión crítica de una sociedad en donde el lazo colectivo va desintegrándose y prima el terror a lo diferente.

En línea con esta perspectiva crítica, la protagonista se verá inmersa en un mundo humano de relaciones superficiales, que expulsan y resienten la intensidad y profundidad de las emociones. El «otro» es, en el planeta Tierra, algo objetivable, descartable, de lo cual el «yo» puede desentenderse fácilmente. Es el caso, por ejemplo, de las explicaciones que la nave espacial da antes de la primera cita de los personajes: las implicancias de tener sexo en el primer encuentro, la vestimenta que se debe utilizar para no parecer «ni muy fácil ni muy desesperada» y, esencialmente, controlar las emociones (FIG. 4). El conflicto, a su vez, radica fundamentalmente en la necesidad de mantener una imagen pública adecuada según los parámetros sociales vigentes. Desde el título, *Intensa* da centralidad al cuestionamiento de los estereotipos que pesan sobre las mujeres. En línea con Claudia A. Ecchio, la imagen «desbordada» de Coco parece constituir una representación paródica de la mujer que, «desde la ideología patriarcal, es descrita como la histérica, la loca, la bulliciosa»[11].

En cuanto a los recursos gráficos (FIG. 4), *Intensa* está construida a partir de una línea fina en donde puede reconocerse el uso de lápiz y acrílico con diferentes concentraciones y niveles de transparencia. Esta novela gráfica se estructura, excepto contadas ocasiones, a partir de viñetas grandes agrupadas de a seis por página. En línea con el género literario que explora, *Intensa* posee una paleta de colores fría en donde prima el azul, cian, y el magenta. Las siluetas «vivas» (tanto terrestres como extraterrestres) se encuentran diagramadas bajo una combinación de rojo-magenta y el azul se encargará de colmar el espacio exterior. Como polos complementarios, el magenta y el cian van a representar la vida en el espacio y la vida en la Tierra. A partir de los consecutivos fracasos de Coco por conquistar a «su» humano, podemos advertir, además, que la concentración del color en las páginas de *Intensa* va mermando. La protagonista va cambiando de apariencia para intentar una y otra vez acercarse a Pedro y, en cada una de estas etapas, el blanco va dominando el espacio y apropiándose progresivamente de él. Inversamente proporcional al estado anímico de Coco, el color va perdiendo «intensidad» en las páginas de esta novela gráfica.

Lo que inicia siendo un periplo por hallar el goce, termina siendo una experiencia traumática en donde el cuerpo es, nuevamente, un medio para un fin y no un fin en sí mismo. En el afán por conseguir el amor de Pedro, el sexo deja de ser un espacio de disfrute y pasa a ser una instancia más en donde la presión social se materializa. Ante las diferencias que presenta Coco, Pedro la llama «intensa» y toma distancia. Aparece así la descalificación del «otro» frente a su singularidad, la construcción de una imagen pública como meta prioritaria y el terror ante la «intensidad» de las vivencias.

Al finalizar la novela, frente al fracaso de la misión, la protagonista es castigada por no cumplir su cometido dentro de la comunidad de hembras del planeta Club, que habían huido y dedicaban sus días a indagar un modo de procrear sin necesidad de morir. Ya en el exilio, Coco

[11] ANDRADE ECCHIO, Claudia. «Narrativa visual producida por mujeres en Latinoamérica: El autocómic como espacio de cuestionamiento y denuncia», en *Universum*, vol. 34, n.° 2 (2019), p. 28.

encuentra la solución al problema expulsando un huevo, producto de relaciones sexuales con humanos, sin inconveniente. Surge, a su vez, un último mensaje: el embrión posee pene y pechos.

A partir del análisis del corpus seleccionado, podemos establecer ciertas líneas de continuidad en la configuración de la imagen del alien en producciones de literatura gráfica. Las publicaciones trabajadas fueron lanzadas al mercado entre 2018 y 2019 en Argentina por editoriales independientes. En este marco alternativo de producción y difusión literaria, la incorporación de la figura del alien resulta productiva para problematizar los límites y conceptualizaciones de la otredad. La figura del alien no resulta ser una imagen aterradora o la causa del desconcierto y malestar de los personajes, sino más bien parece expresar la corporeización del sentimiento de desarraigo o malestar que los personajes sienten en relación con la sociedad. El alien es un compañero que materializa dudas, interrogantes e inquietudes para estos personajes que, por distintos motivos, mantienen una relación conflictiva con el entorno (en mayor o menor grado). En su formulación más tangible y materializada, el «extraterrestre» llega para repensar la «vincularidad», los lazos en la era digital y las lógicas y normas socioculturales que rigen las relaciones humanas.

Estas novelas gráficas convocan realidades-otras en donde prevalece la relación conflictiva entre el yo y el entorno. Se pueden visualizar, así: los mandatos sociales reproducidos en el ámbito familiar; la presión de los patrones y estándares de socialización; la soledad y la reclusión como respuesta ante un mundo hostil y la consecuente ruptura del lazo comunitario; junto a prácticas y valores propios de la cultura patriarcal, machista y heteronormada. En este contexto, el «yo» encuentra diferentes modulaciones y respuestas en su relación con el entorno.

En un mundo que fuerza constantemente la «normativización», ¿qué murallas erige la subjetividad? ¿Qué lugar hay para el otro? ¿Para la otredad y la diferencia? ¿Dónde surge la resistencia?

Nos permitimos pensar, entonces, al alien no solo como figura que condensa la diferencia, sino como corporeización de la misma. Michel Foucault en *Vigilar y castigar* propone la noción de «cuerpo dócil»: «Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado»[12]. Ante la utopía colectiva de emancipación, Coco («intensa») prefiere la meta individual, por la cual cambiará de apariencia, de cuerpo, en tres ocasiones; el cuerpo «transformado» ante el deseo ajeno.

Desde el campo de la antropología, Rita Segatto plantea la territorialidad de los cuerpos, analizando el alcance del borramiento de las fronteras de los estados-nación a lo largo del siglo XXI. Según la autora, a partir de los procesos de creciente globalización iniciados durante las últimas décadas del siglo XX, la demarcación del poder territorial recae, en la actualidad, sobre los cuerpos:

> El anclaje de las poblaciones gobernadas dentro de un territorio fijo y nacionalmente delimitado va siendo transformado porque el foco del control se ve dislocado progresivamente hacia un rebaño humano móvil que corta a través de las fronteras nacionales. Por

[12] FOUCAULT, Michel. *Vigilar y* castigar: nacimiento de la prisión. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005 [1975], p. 140.

> el efecto del paradigma del biopoder, la red de los cuerpos pasa a ser el territorio, y la territorialidad pasa a ser una territorialidad de rebaño en expansión[13].

En este marco, surge la resistencia desde el cuerpo. En el reverso de la territorialización de los cuerpos y el consecuente ejercicio de la violencia sobre los mismos, el cuerpo presenta un potencial poder de resistencia que se opone a su disciplinamiento, opresión y control. El cuerpo es, a su vez, el lugar desde el cual se libran batallas político-culturales. La exploración de la adolescencia, la indagación identitaria y el cuerpo sexuado se demarcan, entonces, como espacios de búsqueda, afirmación y resistencia. Desde la performatividad del género[14], que redirecciona la noción de identidad fija y estable y la orienta hacia una forma de «práctica», el cuerpo recupera su potencia de acción. En línea teórica con Judith Butler, las obras trabajadas construyen personajes que se sumergen en un proceso de autoconocimiento y descubrimiento a partir del cuerpo, que aportará a la construcción identitaria del yo:

> Un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, se somete, sino, más bien, como una evolución en la que el sujeto, el «yo» hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo[15].

A su vez, se presenta la «descolonialidad» en *Alienígena* en la configuración de los personajes con rasgos y colores de piel que rompen con la estética europeizante, a la vez que se delinean cuerpos no hegemónicos. Incluso, he aquí el extremo del alien, muchos de los personajes poseen tonalidades de piel verdes o azuladas. Junto con ello, el uso del lenguaje inclusivo y las identidades no-binarias remarcan la conceptualización, realizada al inicio del presente trabajo, de la literatura de imagen como disciplina dotada de la cualidad de evocar o «invocar» subjetividades disonantes o realidades diferentes. Como estrategia de metaforización de la extranjería, la figura del alien en la literatura gráfica se materializa para desnaturalizar patrones culturales y entramados de poder en donde la marginalidad es una condición necesaria del sistema. El cuerpo, sin embargo, negociando exigencias estéticas aplastantes, heteronormadas y «adultocentristas», se erige como lugar de resistencia y cambio sociocultural.

Para finalizar, procuramos contribuir, en principio, al análisis de los recursos y estrategias de la literatura de imagen, comprendiendo que la producción de sentido es mayor en tanto no solo trabaja con el mensaje transmitido desde el lenguaje verbal, sino con lo connotado y denotado a partir de la imagen; permitiendo tanto la identificación por parte del lector de lo que conoce como la figuración de aquello que es nuevo o desconocido.

Por otra parte, el recorrido histórico esbozado (a nivel global, latinoamericano y nacional) da cuenta del carácter disruptivo y marginal del «noveno arte» y de cómo su impronta política y contrahegemónica puede hallarse tanto en su génesis como en los actuales canales de publicación y difusión del cómic. En *La expulsión de lo distinto*, Byung-Chul Han menciona el carácter disruptivo del arte: «El arte y la filosofía tienen la obligación de revocar la traición a lo extraño,

[13] SEGATO, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid, Traficantes de sueños, 2016, p. 67.

[14] Véase BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Buenos Aires, Paidós, 2021 [1990].

[15] BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós, 2019 [1993], p. 19.

es decir, de liberar lo distinto de la red categorial del espíritu subjetivo, devolviéndole su alteridad que causa extrañeza y produce asombro»[16]. A diferencia de lo que podría marcarse como una configuración utilitaria de la imagen (como sucede con la publicidad), el potencial semiótico de este lenguaje funciona, en asociación al arte, como mecanismo para romper los esquemas de la sociedad normalizadora, hacer ingresar la diferencia y resquebrajar límites hasta alcanzar «universos paralelos».

Proponemos, además, un estudio cabal del género, que se distancie de las lecturas utilitarias o infantilizadas del cómic como textualidad lúdica y de la noción del mismo como complemento de géneros canónicos u otras disciplinas. Buscamos visualizar la complejidad semiótica de la literatura de imagen, en su recorrido diacrónico, para situar la historieta nacional y contemporánea en el marco de esta evolución. Previamente, esbozamos transformaciones en la creación del cómic, pero también en la configuración de su «lector modelo» y sus formatos de distribución y consumo. En función de los cambios producidos en las últimas décadas, proyectamos continuar examinando la producción de autores argentines de nuestro siglo, partiendo de un estudio en profundidad de su recorrido histórico para acercarnos exhaustivamente a la fundamentación de la especificidad semiótica de la historieta, su valor cultural y político en la actualidad; un abordaje teórico que, finalmente, otorgue robustez y completitud al conocimiento especializado en torno a la literatura de imagen.

Bibliografía

ANDRADE ECCHIO, Claudia. «Narrativa visual producida por mujeres en Latinoamérica: El autocómic como espacio de cuestionamiento y denuncia», en *Universum*, vol. 34, n.° 2 (2019), pp. 17-40. Disponible en https://universum.utalca.cl/index.php/universum/article/view/8/15

BARRERO, Manuel. «De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta», en *Tebeosfera*, n.° 10 (2012). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/de_la_vineta_a_la_novela_grafica._un_modelo_para_la_comprension_de_la_historieta.html

BARTHES, Roland. *Elementos de la semiología*. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971 [1964].

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós, 2019 [1993].

— *El género en disputa*. Buenos Aires, Paidós, 2021 [1990].

FERNÁNDEZ, Laura. «Discursos revulsivos en la historieta argentina actual: Memoria, resistencia y género», en GONZÁLEZ RAGULÍN, Paola, ROSALES LIMA, Fabián y CURÍN ABARCA, Nora (coords.). *Dibujos Que Hablan: Encuentro de Crítica, Historia y Estética de las Narrativas Gráficas*. Chile, Universidad de Santiago, 2019, pp. 135-142.

FLUSSER, Vilém. *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2006 [2019].

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005 [1975].

FRANZ, Aisha. *Alien*. Buenos Aires, Musaraña Editora, 2018.

GUTIÉRREZ, José María. «Los albores de la historieta argentina», en *Entre líneas*, n.° 1 (2014), pp. 75-103.

[16] HAN, Byung-Chul. *Op. cit.*, p. 97.

HAN, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. España, Herder, 2020 [2016].

JOLY, Martine. *La imagen fija*. Buenos Aires, La marca editora, 2012 [1994].

— *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires, La marca editora, 2019 [1993].

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Salamanca, Sígueme, 2002.

MAMONE, Julia Inés. *Alienígena*. Buenos Aires, Hotel de las Ideas, 2019.

MITCHELL, William John Thomas. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Ediciones Akal, 2009 [1994]. Traducción de Yaiza Hernández Vázquez.

OTERO, Sole. *Intensa*. Buenos Aires, Hotel de las Ideas, 2019.

PÉREZ-CANO, Tania, TULLIS, Brittany y MERINO, Ana. «El cómic: intertextualidades, discursividades y paratextos en el arte secuencial de América Latina», en *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos,* n.°10 (2019) pp. 11-15.

SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995.

SEGATO, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid, Traficantes de sueños, 2016.

STEIMBERG, Oscar. *Leyendo historietas*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977.

Entrevista con

Ana Miralles y Emilio Ruiz

Por Jesús García Sierra

CuCoEntrevista

Tras su debut en 1982 en la revista Rambla, *la madrileña Ana Miralles (1959) publica en la ya mítica* Madriz *y dibuja la serie* Marruecos, mon amour, *con guion de Antonio Segura para la revista* Cairo. *Con el mismo autor realiza la trilogía* Eva Medusa, *que le abre las puertas del mercado francés, y también* En busca del unicornio, *una adaptación de Emilio Ruiz (Santander, 1960) de la novela homónima de Juan Eslava Galán, es decir, el mismo guionista con quien había firmado su primer monográfico,* El brillo de una mirada. *Pero su consagración europea llega con* Djinn, *escrita por el veterano Jean Dufaux, un best-seller del que se publican 13 álbumes entre 2001 y 2016. En 2009 recibió el Gran Premio del Salón de Barcelona a toda su trayectoria. De nuevo, con Ruiz (fotógrafo, documentalista y diseñador) dibuja* De mano en mano *y la inconclusa* Muraqqa *e inicia en 2011 la serie infantil* Waluk, *de la que han aparecido tres álbumes. Su más reciente producción es* Ava, *centrada en una estancia de 47 horas de la actriz Ava Gardner en Río de Janeiro.*

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2741

Jesús García Sierra o YEXUS (Y): ***Eva Medusa, Djinn, El brillo de una mirada, Muraqqa…*** **Contemplando tu trayectoria, Ana, parece que existe una constante búsqueda de la belleza y la elegancia. ¿Crees que, por fin, la has encontrado en la figura de Ava Gardner?**

Ana Miralles (AM): Pienso que sí. Entronca perfectamente con ese tipo de búsqueda y con lo que yo he estado haciendo desde el principio. Es como un espejo de todos los trabajos anteriores, encontrarte con el mito definitivo, con el personaje que encarna según el consenso popular la belleza más rotunda. Y atreverme a darle vida ha sido un desafío gráficamente bastante considerable. Creo que sí, que era necesario llegar ahí.

Y: De nuevo, es una mujer idealizada, diosa de la belleza y el sexo, pero ahora funciona bajo tus propias coordenadas, ¿no es cierto? Porque no siempre ha sido así con otros guionistas, como Segura o Dufaux.

AM: Claro, es un acercamiento completamente diferente. Aquí, gracias a la historia de Emilio Ruiz, me siento más cerca de mis aspiraciones más íntimas. Creo que no es casualidad que hayamos escogido una figura sobre la que se ha dicho tanto y ha quedado sentenciado. Para nosotros ha sido un reto romper con esa idea establecida por el público. Nuestro trabajo ha sido tomar un personaje sobre el que la gente cree que lo sabe todo para escarbar un poco más y llevarlo a nuestro terreno. El mío, en concreto, es crear una mujer fuerte y autónoma, algo que siempre me ha gustado dibujar, y desentrañar un poco lo que podría haber sido la auténtica Ava. Una persona que en sus biografías habla con su propia voz y cuenta cómo fueron de verdad las cosas, que es justo lo que no ha trascendido al gran público.

Y: Había que distanciarse de los lugares comunes, ¿no?

AM: En definitiva, se trataba de romper tabús, cuando lo cierto es que yo me he dedicado con *Djinn* a crearlos. Por ejemplo, Jean Dufaux se vanagloriaba de saltarse los clichés y finalmente cayó en todos ellos. Y yo con él, claro. Por tanto, con Ava Gardner

también era fácil caer en los estereotipos, pero nosotros queríamos hacer algo diferente.

Y: Emilio, ¿cómo encaja en tu trayectoria centrarte en un episodio concreto de la trayectoria de esta actriz?

Emilio Ruiz (ER): Siempre pienso en la cantidad de tiempo que se necesita para hacer un cómic y en que es necesario encontrar un tema que también encaje con mi dibujante, en este caso con Ana. Y, viendo su trayectoria y lo que yo he trabajado con ella, esto era una especie de juego. Se trataba de escoger un personaje muy interesante del que realmente parece que se sabe mucho cuando, en realidad, todo gira en torno a tópicos que se repiten una y otra vez. Un personaje que contenía aspectos muy modernos y al que Ana podía dar vida perfectamente. Yo la imaginé desde un punto de vista interior, no solamente físico, intentando reflejar a la verdadera Ava Gardner. Mostrar cómo se desenvolvía en un entorno que no fuera el plató.

Y: ¿En qué momento empezó a gestarse la idea?

ER: Ana estaba terminando *Djinn* (FIG. 1), era alrededor de 2016. Todo el mundo sabe que yo la he ayudado siempre, fuera guionista o no, en todo el proceso de realización de sus álbumes. Por lo que *Djinn* también ha sido parte de mi vida, día a día. Al ser pareja desde hace tantos años, lo hemos vivido todo juntos, por lo que cuando ella dijo «sí» a *Djinn*, yo también lo dije. En este sentido, lo de Ava fue igualmente un poco de esta forma. Pensamos «esto podría estar bien. A ver quién se atreve a dibujar a Ava Gardner y a darle vida». Y entonces le dije a Ana «pues yo creo que puedes», así que comencé a estudiar su biografía.

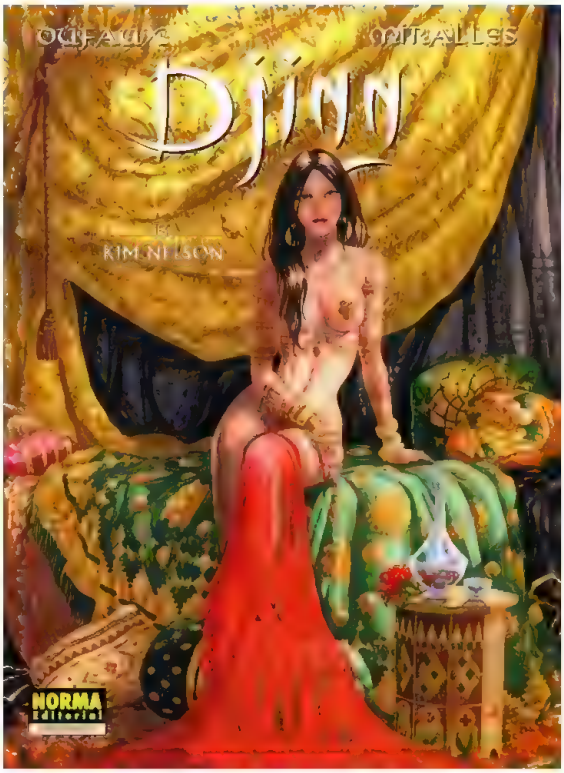


FIG. 1. Portada del decimotercer álbum de *Djinn*, titulado *Kim Nelson*. Dibujo de Ana Miralles y guion de Jean Dufaux. Norma Editorial, 2017.

Y: ¿Y por qué precisamente este personaje y no otro?

ER: Como todos sabemos, Ava en España no es un personaje muy ajeno. En el imaginario reciente ha estado presente en la vida nocturna madrileña, se vino a España a vivir y estuvo aquí durante diez años. Nosotros veíamos casi todas sus películas porque las emitían en televisión, pero el detonante fue un documental que vimos en la Cadena Arte, presentado por Elizabeth Gouslan, que ha escrito un libro fantástico titulado *La mujer que amaba a los hombres*, donde ofrece una imagen muy fresca de ella. Era una mujer que siempre tomaba la iniciativa, que si se quería ir con un hombre a vivir lo hacía, a pesar de haber firmado un contrato de moralidad con la productora. Pero le importaba un pimiento, no había nada que la detuviera. Y esto es lo que inicialmente nos llamó la

atención, que era un personaje realmente interesante y muy moderno. Realmente iba en contra de su tiempo, sobre todo en una sociedad tan machista como la de los años 50.

Y: Está claro, Ana, que tus obras más personales son las que has realizado con Emilio, a causa de vuestra evidente compenetración.

AM: Sí, claro. Yo he trabajado con Antonio Segura en *Eva Medusa* y con Jean Dufaux en *Djinn*, pero todo lo demás lo he hecho con Emilio. Son obras que no han podido ser grandes series porque no hemos tenido el apoyo suficiente. No estábamos engranados en un sistema editorial como el de los guionistas europeos que tienen muchos dibujantes, como es el caso de Dufaux, por lo cual habrá sido una cuestión de confianza o simplemente de ventas. Me refiero a los editores. Por eso hemos hecho juntos casi siempre historias de un solo tomo o series cortas. Nunca hemos tenido un recorrido largo porque no hemos tenido oxígeno, no ha habido ningún editor que se haya atrevido a plantearnos nada parecido a *Djinn*, por ejemplo. Como mucho, han sido los tres álbumes de *En busca del unicornio* y los tres de *Wáluk*. Además del proyecto truncado de *Muraqqa* y de los monográficos *De mano en mano* y *El brillo de una mirada*.

Y: Este último fue vuestro primer álbum, ¿no?

ER: Sí. Fue un proyecto muy modesto, publicado en 1991 por La General Ediciones, del que se hicieron quinientos ejemplares y que recibió un premio en el Salón de Barcelona. Fue una historia de corte erótico, muy sencilla, muy ligera, que Ana dibujó directamente a lápiz. Y, como gustó en Francia, decidieron publicarlo allí, pero transformándola en un álbum a color.

Y: Supongo que Ava es el personaje con el que te has sentido más cómoda, el que más transpira humanidad y verismo.

AM: Es que hemos podido profundizar muchísimo en su psicología porque hemos manejado mucha documentación. Hemos procurado que se saliera del estereotipo, como dije, lo que nos ha obligado a conocerla mejor, a trabajar mucho sobre su personalidad y a intentar hacer un guion de forma que pudiéramos construir un personaje muy completo y con muchas facetas. De forma que, en dos días, que es el lapso espacio-temporal del que disponemos argumentalmente, le pasaran las suficientes cosas como para que pudiéramos ver su auténtico carácter. Y, además, contarlo de forma que el ritmo de la historia te llevara de la mano, que lo recorrieras con mucha facilidad y absorbieras muchos datos sobre el personaje.

ER: Entre la gran cantidad de información sobre su vida siempre se repiten una serie de cuestiones. Muchas de ellas son contradictorias, lo cual, en principio, divierte y es un acicate para la curiosidad, pero luego hay otras que se mencionan muy por encima porque no se consideran interesantes. Así que yo decidí fijarme en una de ellas y encontré un suceso que me parecía perfecto para contar una historia porque incluía dos cuestiones concretas. La primera es una situación alterada, como era una sociedad agitada por el suicidio del presidente de la república, Getulio Vargas, y la segunda es que Brasil es un país muy apasionado por el cine y en aquellos años era un auténtico delirio. Ella no era muy consciente de todo esto y estaba empeñada en ir a Río porque le habían dicho que el mejor *nightclub* del mundo era el Copacabana. Así que pensé que allí había un tema. Y esto es algo que también ha gustado a los editores, que no fuera una

biografía desde que nace hasta que muere, sino un determinado fragmento de su vida.

AM: Lo cierto es que Ava Gardner encontró mucha oposición entre la prensa local. No solo porque no se sintieron bien tratados por ella, sino porque el país estaba bajo el influjo del antiamericanismo. Parece que el presidente se suicidó por causa de la injerencia norteamericana en sus políticas. No hemos insistido mucho en ello, pero sí que aparece de alguna forma.

ER: También queríamos comparar la sociedad española con la brasileña de aquella época, que era mucho más avanzada. Getulio no es que fuera un demócrata, pero aquella era una sociedad claramente más moderna. Esto también fue un aliciente. Imbuirnos de esa cultura por los periódicos, ver quiénes eran allí los personajes más populares… eso nos divertía.

Y: ¿Cuánto hay de realidad en la historia y cuánto de suposición? ¿Es muy difícil no caer en las redes del mito?

AM: Desde luego, esto es una ficción. Emilio ha investigado en la hemeroteca y muchas de las entrevistas que ponemos en su boca son palabras que ella dijo realmente. También los hechos que narramos han ocurrido. Pero si ocurrieron de esa manera, no lo sé. Que ella reaccionara de una forma o gesticulara como yo la he dibujado ya son suposiciones. Es muy difícil no atribuirle un carácter concreto al personaje que estás dibujando, sobre todo si te cae bien o te has comprometido con él. Entonces, lo llevas un poco a tu terreno y ahí ya sí que estás fantaseando en gran medida.

ER: Hay una realidad. Ava tenía buen carácter, era simpática y amable, pero cuando se sentía amenazada podía ser muy desagradable y no era capaz de controlarse, llegando a ser muy malhablada o brusca y, en este caso, fue así. Todo lo que contamos es cierto *grosso modo,* pero los detalles no los conocemos realmente, así que yo me los invento, dando voz a diferentes personajes. Entre todo lo que dicen hay un montón de tonterías, pero, si combinas bien, el conjunto da lugar a un relato verosímil y ameno porque todos estos secundarios son auténticos: actores, humoristas, el dueño del hotel… todos estuvieron allí.

AM: Pero no solo queríamos hacer una historia de Ava, sino, de alguna forma, reconstruir los años 50, intentar entender cómo era la gente por aquel entonces. No es que esté tan lejos, nuestros propios padres nos lo podrían contar, y tampoco es que haya cambiado tanto. Pero meterse en aquella sociedad es un viaje al pasado y, sobre todo, considerando que Río de Janeiro es una ciudad donde prácticamente ya no existe nada de aquella época. Sin embargo, se convierte prácticamente en otro personaje más de la historia.

Y: Efectivamente, a diferencia de otras obras anteriores, aquí no se contempla el argumento solo desde el punto de vista de la protagonista, sino que hay diversos secundarios y comparsas que aportan el suyo.

AM: Sí, sin duda. En principio, tenemos al trío esencial: Ava junto con Rene Jordan, la mujer de confianza que le acompañó toda su vida, y David Hanna, su agente, con el que estuvo cinco años. Eran como un equipo. Después está la prensa, como colectivo, justo cuando empezaba el fenómeno *paparazzi*, algo que también abordamos porque parece como un signo de los tiempos, que además todavía permanece y ha ido creciendo. Y luego hay muchos otros, como el portero, el taxista, el gerente del hotel y un largo etcétera, que también tienen su «línea de texto».

Y: Aunque antes habéis dicho que no entrabais directamente en política, sí que hay una serie de temas evidentes. Como la prepotencia de los poderosos, aquí personificados por Howard Hughes (FIG. 2).

ER: Recuerdo perfectamente por qué lo hice. Proviene de una crítica del *New York Times* de su tiempo, un artículo de un crítico de cine que hablaba de lo desagradables que eran los hombres poderosos. Y eso le dio fuerza a mi discurso. Casi todo lo que escribo lo apoyo en alguna referencia concreta.

DE NUEVO TE DIGO QUE NO, GRACIAS.
NO QUIERO QUE TE INVOLUCRES EN MI CARRERA, NI QUE ME AGOBIES CADA VEZ QUE ME QUEDO SOLA. SOLO QUIERO QUE SEAMOS BUENOS AMIGOS.

FIG. 2. Viñeta de *Ava*. Dibujo de Ana Miralles y guion de Emilio Ruiz. Bilbao, Astiberri, 2024.

Y: También aparecen otros temas de gran conexión con la actualidad. El poder de los medios, la adoración de los ídolos, el acoso, el machismo, las *fake news* que pueden crear un personaje o destruirlo a capricho.

ER: Es uno de los motivos por los que lo vemos tan apasionante, que, en tan poco tiempo, las cuarenta y siete horas en que transcurre la historia, pudiéramos contar todo eso. Nos da ejemplo de lo que ocurre continuamente, de que no hay nada nuevo, de que la gente que necesita descubrir el mundo, pues descubre el mundo. Y que los que nos vamos haciendo mayores, como ya nos suena todo, dejamos que lo descubran. Nuestros abuelos ya lo vivieron. Lo que sí ha cambiado es la intensidad, obviamente. Digamos que Ava fue de las primeras personas que conocieron lo que fueron los *paparazzi* porque, estando en Roma con Tony Franciosa haciendo la película *La maja desnuda*, les acosaron salvajemente.

AM: De hecho, *La dolce vita* es un homenaje a Ava Gardner, por el tema de los *paparazzi* y porque el traje que luce Anita Ekberg en esa película es el mismo que llevaba ella cuando estaba en Roma rodando la que ha mencionado Emilio.

ER: Es que Fellini por aquel entonces era periodista y fue testigo de ese acoso, por eso lo reflejó en *La dolce vita*.

Y: ¿Existe una identificación de la circunstancia de Ava con el resto de tus personajes, Ana? Es decir, ella siempre luchó por no convertirse solo en una mujer-objeto, mientras que tú también has intentado que tus mujeres sean algo más que un cuerpo y tengan una personalidad propia.

AM: Estoy de acuerdo. Ocurre que no me he planteado como dibujante renunciar a la belleza. Ahora dirían que es una belleza normativa, pero es con la que yo me he criado y a la que soy más sensible. Mi planteamiento, desde que empecé a dibujar, era ser una autora para todo tipo de públicos, lo más amplio posible. Por eso siempre he disfrutado dibujando esas mujeres bellísimas porque eran un poco el modelo consensuado de belleza, al menos con el que yo he crecido y me siento cómoda con ello. Es como trabajar con un modelo admitido por todos y, sin embargo, cambiarle ciertos aspectos, que su carácter se salga de lo que uno espera de una mujer bella, de la que solo se conforma con eso y no desea ir más allá. Esto ha sido una

constante en mi trabajo, sobre todo con *Djinn*, que era un personaje muy limitado en el guion, pero que muchos lectores me han reconocido que han sentido en ella, en un lenguaje no hablado sino gestual, una fuerza y un carácter que no aparecía en los diálogos. Yo he aportado lo que he podido sin traicionar a mi compañero de trabajo, es decir, respetaba su terreno, pero yo contaba una historia paralela. En *Ava*, en cambio, he podido desarrollarlo libremente porque estábamos los dos plenamente de acuerdo sobre cómo había que dirigir a la protagonista y lo que queríamos contar de ella.

Y: Yendo al apartado gráfico, el parecido físico con la actriz va más allá de la pura frialdad fotográfica.

AM: Tengo un archivo de fotos brutal porque el cine no me sirve, necesito una imagen fija de ella. La tengo con todo tipo de posturas y gestos, a partir de los cuales hago dibujos, me aprendo su cara y sus medidas para luego poder hacerlo sin tener que fijarme en ellos. Si compruebo que lo que he dibujado no se parece del todo, voy a la fuente e investigo dónde está la diferencia hasta que por fin entiendo su fisonomía: dónde tiene los pómulos, donde se sitúa la boca o a qué distancia acaban las comisuras.

Y: Pero se diría que has logrado interiorizar al personaje, asimilarle en tu mente y en tu mano para conseguir que esté realmente viva en cada dibujo.

AM: Creo que lo que he hecho ha sido llegar a un acuerdo con el lector. Yo les propongo una visión y ellos completan esa visión con el bagaje cultural que tengan. Si la conocen, la completan porque estoy haciendo referencia a algo que han visto y de lo que tienen memoria. Yo estoy lanzando una señal determinada con mis dibujos, en los cuales se puede parecer más o menos. Pero es que es acumulativa, en una viñeta tras otra, y se mezcla con lo que ya has visto y tienes interiorizado de ella, de forma que se establece un diálogo y es así como lo consigo. El cerebro lo completa, acabas recreándola correctamente a ojos del lector.

De todas formas, hemos visto todas sus películas y hay algo que es imposible captar de ella: esa frescura, esa risa, su gestualidad… Tiene un encanto inaprensible que es muy difícil de reproducir. Todo el mundo que la conocía decía que era más guapa en persona que en el cine.

Y: ¿Es cierto que tu madre llegó a verla de cerca?

AM: Sí, llegó a verla una vez. Con trece años comenzó a trabajar en un taller de bordados en Madrid y tenía una amiga que trabajaba en una tienda de marroquinería donde Ava encargaba todos sus bolsos, los cinturones y otros artículos de cuero. Tendría mi madre unos dieciséis años y un día su amiga le dijo que, cuando cerraran la tienda, iba a venir la actriz a recoger un encargo, por lo que se podían esconder detrás de una cortina y verla. Mi madre es una apasionada del cine, así que, cuando llegó, la vieron: Ava las miró a las dos y sonrió. Y aquello fue magia.

Y: Otra cosa que también ayuda a definirla visualmente en el álbum creo que es el arte de fumar y beber en público, como a Bogart en *Casablanca*. Hoy estaría casi censurado, pero es algo que aumenta sin duda la sofisticación del personaje (FIG. 3).

AM: Es algo asociado porque todos hemos sido adoctrinados en películas donde fumar era lo más fantástico y lo más *cool* que había. El alcohol y el tabaco eran intrínsecos a las películas americanas de la época. En todas ellas, nada más llegar a una casa, te ofrecían algo del mueble-bar.

ER: En realidad, Ava no fumaba, pero empezó a hacerlo porque, cuando llegó a los estudios, vio a Lana Turner que sacó su pitillera, brillante bajo los focos, la abrió, cogió un cigarro, se lo puso en los labios y le pareció la cosa más glamurosa del mundo. Claro que tampoco tenía edad para beber, pero como Mickey Rooney se la llevaba de fiesta, en las tazas de café la echaba el whisky.

COMO VERÁS, AVA, LOS FANS CARIOCAS SOMOS MUY APASIONADOS.
NO HAY NADA COMPARABLE. VIVIMOS EN UNA TIERRA PRIMITIVA, MECIDOS POR RITMOS DULCES QUE INVITAN A SOÑAR...

FIG. 3. Viñeta de *Ava*. Dibujo de Ana Miralles y guion de Emilio Ruiz. Bilbao, Astiberri, 2024.

Y: En el terreno del álbum europeo es prácticamente obligado el color, algo que en tus obras realizas siempre tú misma. ¿Esto te ha limitado alguna vez? ¿Te ha supuesto un trabajo añadido?

AM: No, en absoluto. Forma parte del concepto europeo del que yo bebo porque yo dibujo también con el color y me resultaría muy difícil delegar en alguien esta labor, si me lo propusieran. Sabiendo que el cómic va a ser en color, concibo el dibujo a medias y lo acabo con el propio color. Por tanto, si tengo que explicarle a una persona exactamente lo que quiero, acabo antes si lo hago yo directamente. Hay casos excepcionales, desde luego: por ejemplo, Munuera con Seydas han formado un cuerpo con dos cabezas. Pero no es mi caso. Una sola vez me dieron color al dibujo, en una adaptación literaria de once páginas para una revista francesa de Bayard, en la que hice seis o siete colaboraciones. Y en una de ellas realizó el color una chica de la editorial, pero quedó tan mal que me dije «nunca más» porque no me reconocía: mi dibujo quedaba horrible y era porque ella no lo había «completado». No lo había entendido.

Y: Esos trabajos no se han publicado en España. ¿Podríais contarnos algo más sobre ellos?

ER: Eran para la revista *Je Bouquine*, destinada al público infantil y juvenil, en una sección titulada *Los Dossiers de Lectura*. Fue aproximadamente en la misma época del *Unicornio*. La adaptación de *La reina de las nieves* era una maravilla.

AM: Fue un trabajo alimenticio, pero increíblemente bien pagado. Considerando que hablamos del año 1997 o 1998, por once páginas pagaban unas seiscientas mil pesetas. Es cierto que tenían bastante trabajo porque, como he dicho, eran en color, pero el guion te lo daban ya hecho. Eran versiones de cuentos de Andersen, Perrault y ese tipo de clásicos.

Y: Volviendo a *Ava*, tengo entendido que la primera opción no fue hacerlo en color, ¿no?

AM: A mí me hubiera gustado hacerlo en blanco y negro. El color no era obligado, pero ha habido una serie de circunstancias que han ido determinando distintos cambios. Mientras Emilio comenzaba con el guion, yo estaba preparando algunas exposiciones, ya que, al terminar *Djinn*, trabé contacto con Daniel Maghen y comencé a realizar dibujos relacionados con esa obra para venderlos en su galería de París. En 2018 hicimos una venta importante en Christie´s, por lo que me dividí un poco el trabajo, es decir, era una fuente de ingresos

y había que dedicarle tiempo. Por fin, en 2019 comenzamos a trabajar con *Ava* e incluso hablamos con los editores, pero cuando ya estábamos empezando llegó la pandemia.

ER: Por otra parte, en un momento dado nos dijeron que el nombre de Ava Gardner estaba registrado y que había que ponerse en contacto con quien gestionaba los derechos. El editor dijo que nos ocupáramos nosotros y tuvimos que negociar con una agencia de Hollywood con la que perdimos mucho tiempo. Nos pidieron una cantidad exorbitante de dinero y además un porcentaje de nuestros beneficios, por lo que decidimos cambiar el nombre. Pensamos que la íbamos a llamar como a la protagonista de *La condesa descalza*, María Vargas, porque además Ana había descubierto que el nombre de Ava se encontraba dentro del otro: la A final de María y la V y la A de Vargas. Así que no les quedó más remedio que aceptarlo. Pero, finalmente, el departamento jurídico de Dargaud nos dijo que sí que la podíamos llamar Ava Gardner y que volviéramos otra vez a la idea original.

AM: Lógicamente, esto supuso rehacer muchos cambios que habíamos realizado con los personajes, ya que incluso yo hubiera podido fantasear más con la protagonista, pero entonces tuvimos que volver a ceñirnos a su biografía real. Y a toda esa pérdida de tiempo hay que sumar una serie de problemas familiares. Por lo que, cuando finalmente firmamos el contrato, yo les propuse lo del blanco y negro y les mandé unas pruebas. El editor lo estuvo pensando y por fin decidió que tenía que ser en color, el mismo color de *Djinn*, porque decidieron que yo ya había establecido una marca propia con dicha obra y había que atraer a esos lectores.

Y: Se fue alargando cada vez más el trabajo.

AM: Queríamos haberlo publicado en 2022, que es cuando se cumplía el centenario de su nacimiento, pero con tanto retraso acumulado y además añadiendo el color pensé que se iba a demorar más aún. Decidí intentarlo, no obstante, pero las fuerzas no me acompañaron. Por añadidura, mi padre enfermó y falleció en 2023. Pero, finalmente, hemos logrado terminarlo.

Y: Veo que el color también os ha servido para delimitar las viñetas, ya que no habéis dibujado los marcos.

AM: Es que hay mucha documentación y algunas páginas contienen hasta nueve viñetas, por lo que dibujar los marcos era sobrecargarlas. Queríamos aligerarlas, dejarlo todo más limpio y, como esto ya lo habíamos hecho en el *Unicornio* y nos dio buen resultado, nos pareció bien volver a hacerlo. Los bordes no son absolutamente perfectos, lo que le da un aire más casual, mientras que, si le añades más negro, ensombreces demasiado la página.

ER: La verdad es que tuvimos que hacer una plantilla para que Ana la calcara con la mesa de luz, para saber dónde estaban los globos y donde estaba cada viñeta. Ha sido un pequeño rompecabezas.

AM: Además, hemos cambiado algunas cosas cuando ya estaba dibujado todo el álbum. Es lo malo de tener tanto tiempo para hacerlo. Lo relees y te parece que determinada escena está muy comprimida, que hay que añadir espacio, por ejemplo, dos páginas se tienen que transformar en cuatro. Y finalmente lo hicimos, aunque nos costara otro mes más de trabajo.

ER: Esto siempre causa mucha inquietud porque cuando elaboras la maqueta estás pensando en la manera en que se va desvelando la información, en lo que te encuentras al pasar la página. Pero, casualmente,

tuvimos suerte y quedó incluso mejor que al principio.

Y: El uso de la iluminación es aquí un elemento imprescindible, como en el resto de tu trabajo, ¿no?

AM: Sí y eso que es un álbum eminentemente nocturno, pero hemos querido respetar mucho la diferencia entre la noche y el día. De día es todo muy limpio, brillante y resplandeciente, con unos colores muy puros y alegres y, por las noches, hemos intentado respetar la iluminación de la época. Ahora estamos acostumbrados a ciudades muy brillantes, pero entonces no lo eran tanto, había algunos neones con unos colores muy básicos, pero también había zonas muy oscuras. Hemos querido conservar ese contraste, ha sido una búsqueda muy concienzuda entre las fotos de la época.

Y: Este nuevo álbum también contiene toques de ironía, de cierta comedia ocasional. Algo que no abunda en la mayoría de vuestras obras, ¿por qué?

ER: Quizá si miras con atención *De mano en mano* o *En busca del unicornio* también encuentres algún elemento humorístico. En esta última, un ejemplo podría ser cuando discuten sobre si la Tierra es plana o redonda. Claro, esto es algo que hoy en día ya no hace gracia, con la existencia de los terraplanistas. En cualquier caso, es mi forma de trabajar, a mí me gusta entender así la vida, no tanto en cuanto a introducir personajes más o menos cómicos como contrapunto, sino más bien en lo referido a plantear determinadas situaciones.

Y: A pesar de vuestra afición por el cine, diría que también hay una clara influencia del teatro, ¿estáis de acuerdo?

AM: Es cierto que a la hora de dibujar y de configurar las escenas de diálogos yo lo he concebido siempre más como si fuera teatro. Puedo ser más cinematográfica con los planos abiertos, pero cuando tengo que mover a los personajes me los imagino siempre en un escenario. Sí, puede que algunos lectores lo perciban así.

ER: Yo estoy de acuerdo. El nuestro no sería un tipo de «cine» lleno de *travellings*, de planos picados o de grandes angulares. Todo es muy correcto, con la cámara a 1,75 metros de altura.

AM: Es verdad. A mí me gusta ese punto de vista para mis encuadres porque resulta muy natural, representa la visión normal de lo que estamos mirando. Yo tengo un concepto muy ortogonal en el sentido de que me gusta que todo esté muy equilibrado y se parezca a la realidad lo más posible.

Y: ¿Y tu visión coincide con la de los guionistas?

AM: Jean Dufaux estudió cine y siempre me proponía cómo debería ser el *decoupage*, es decir, me daba el guion y le añadía un papel milimetrado con el formato y la disposición que tenía que tener cada viñeta. Él describía el dibujo que debía de haber en cada una, pero sobre todo trabajaba con el ritmo del relato. Muchas veces me ponía cuatro viñetas alargadas en las que, por ejemplo, había una serie de personajes hablando alrededor de una mesa. A él le convenía en el sentido de administrar la información que debía haber en cada página, pero a mí no me gustaba nada. Y, a veces, de esas cuatro yo solo hacía dos [risas] porque me sentía más cómoda teniendo mayor amplitud para dibujar.

Y: Emilio, la documentación en *Ava* es exhaustiva. ¿Ha sido más difícil que el Medievo de *En busca del unicornio* o el Polo Norte de *Wáluk*?

ER: Relativamente. Cuando hicimos *En busca del unicornio* (FIG. 4), yo tenía mucha inseguridad con los diálogos porque el libro

original es como una parodia de las crónicas medievales, que está toda escrita en tercera persona con un lenguaje arcaizante, pero que se puede entender hoy en día. Así que, como por aquel entonces tenía mucho tiempo libre, me puse a leer novelas del Siglo de Oro: Cervantes, Lope de Vega… Me encantaban y tenía una libreta donde apuntaba todas las expresiones que me interesaban. Juan Eslava también me ayudaba y me proporcionó frases que me gustaban mucho. Como «les hiede la vida», que utilizaban los soldados antes de entrar en batalla, refiriéndose a los enemigos que se supone que iban a morir a sus manos. Todo esto enriqueció mucho la obra, pero, sin embargo, fue nefasto a la hora de traducirlo al francés. Lo simplificaron en un simple «¡A mort!». Afortunadamente, cuando se reeditó el integral pude trabajar con el traductor y todo ello se pudo corregir.

En cambio, con *Ava* me he sentido libre, me lo he pasado muy bien y lo he hecho en un tiempo récord. Estaba tan entusiasmado, entrando en las hemerotecas, investigando lo que decía cada personaje y las versiones que aportaban, que yo también decidí ofrecer la mía. Lo que realmente ha costado mucho es dibujarlo.

Y: Tanto perfeccionismo parece que sea para vuestro propio disfrute. Hablamos de minucias que os pueden haber costado mucho encontrar o investigar, aunque para el noventa y ocho por ciento de los lectores quizá vayan a pasar desapercibidas.

ER: Es cierto. Por ejemplo, la cabina de mando de los aviones de la época, donde a Ava siempre la invitaban a entrar los pilotos, con todos sus relojes y mecanismos…

AM: O los trajes. El de ida no sé si era exactamente el que llevó realmente, pero el de vuelta sí que lo he dibujado exacto. Claro, si empiezas a fijarte en eso, entras ya en una dinámica donde no pueden ser perfectos solo los vestidos, sino también todo lo demás. Como la cabina del avión, las calles de la época o los coches de policía.

FIG. 4. Portada del tomo integral de *En busca del unicornio*. Dibujo de Ana Miralles y guion de Emilio Ruiz, sobre la novela de Juan Eslava Galán. Bilbao, Astiberri, 2019.

Y: Un tema importante en tus obras son los mecanismos para enlazar diferentes líneas temporales.

ER: Jean Dufaux siempre ha sido muy bueno en las transiciones, era una de sus grandes virtudes como narrador.

AM: El uso de la voz en *off* te transportaba, era capaz de introducirte en otra escena y en otra época dentro del mismo relato.

Y: Pero en *Ava* esas transiciones se realizan sin textos de apoyo, mediante analogías,

asociaciones de ideas, de situaciones, de objetos, de símbolos…

AM: Son otros mecanismos diferentes, totalmente visuales. Aquí sí que los he concebido yo con el guion en la mano y me he sentido libre para distribuir las imágenes. Los guiones de Emilio son más literarios y los de Dufaux son más técnicos.

ER: En realidad, casi me baso más en los guiones de cine, donde solo se describe someramente lo que es el entorno, por lo que yo me centro mucho en los diálogos. Luego ya viene un equipo detrás y concreta cómo va a ser el escenario, el vestuario…

AM: Ese equipo soy yo [risas], ya que me encargo del vestuario, del *casting*, de la iluminación, de la fotografía… porque tú no me dices cuantas viñetas tiene que haber en cada página. Solo describes las escenas y las viñetas y después las distribuyo a mi manera, o sea, soy quien decide luego en cuantas páginas se van a repartir esas viñetas.

ER: Ana tiene más trayectoria porque empezó antes en el cómic y es la que sabe hacerlo, así que yo no me voy a inmiscuir en ese apartado. Yo lo imagino todo de una forma determinada, pero luego es ella la que ve cómo cambian las escenas o cómo debe hacerse cada transición.

Y: En una trayectoria marcada mayoritariamente por el exotismo, la ambientación histórica e incluso la fantasía, Ana, ¿cómo encaja la inyección de realismo que supone *Ava*?

AM: Lo que enlaza la realidad con el exotismo o la fantasía es que todas las historias son un viaje en el tiempo. Salvo *Wáluk*, en todo caso, que es bastante actual y tiene otras reglas. Pero desde *Eva Medusa* hasta *Muraqqa*, pasando por *Djinn*, todo ha sido como un viaje al pasado, como recrear unos determinados paisajes, una forma de vivir o una forma de pensar. En realidad, yo también incluiría *Ava* en este apartado, solo que esta vez no hemos retrocedido varios siglos, sino que nos hemos quedado en los años 50. Yo tenía el escrúpulo de ser moderadamente rigurosa, sobre todo después de ver una serie televisiva enclavada en la misma época como *Mad Men*, que es espectacular en su ambientación, o las primeras temporadas de *La maravillosa señora Maisel.*

Se trata de abrir un poco el abanico y plantearme si soy capaz de hacerlo porque tú puedes fantasear sobre muchas cosas, pero cuando tienes que ceñirte a algo muy concreto y lo tienes que documentar debes encontrar ahí también la belleza, en vez de odiarlo y pensar que es un trabajo. Tienes que disfrutar con ello. Es lo que decía del viaje en el tiempo.

En este caso se trata de recrear una ciudad perdida, rescatarla, darle vida, poner a tus personajes dentro y moverte por ella. Por ejemplo, el recorrido nocturno de Ava lo he imaginado sobre un plano y creo que es coherente. Mi mayor desafío era que mis personajes fueran creíbles, humanos y tuvieran algún rastro de ese encanto que tenía la protagonista. Y todo lo demás tenía que estar a la altura, pero tampoco sobrepasarla. He intentado mantener ese equilibrio.

Y: Otro tipo de reto sería *Wáluk*, donde se combina el puro realismo con el estilo propio de los «animales parlantes».

AM: Es otro paso en la misma dirección. Aunque también entra en el terreno de la fábula, donde todo puede ser posible, pero respetamos su naturaleza animal a ultranza. Ellos no dejan de ser osos y además hacen el esfuerzo de explicarnos cómo son en la vida real.

ER: A mí lo que me ha hecho realmente ilusión es asociar el argumento con la

mitología inuit (FIG. 5). Son unos relatos a veces crueles, pero también con elementos poéticos. No me puedo imaginar *Wáluk* solo como una historia de ositos que van y vienen, tienes que arroparlo con toda su cultura. Además, aunque sea para niños, no lo hemos querido dulcificar demasiado: el esquimal vive de la grasa de los animales, de cazar, sus botas son de piel de oso y se reúnen actualmente para comerse una foca cruda. Es un poco abrir la mente y pensar que el ser humano está asociado a su propia cultura.

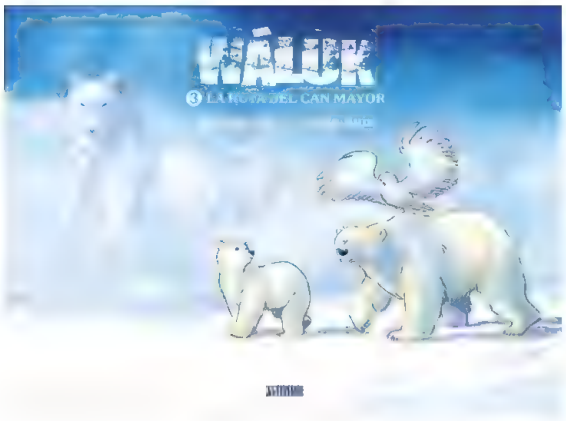


FIG. 5. Portada del tercer álbum de *Waluk*, titulado *La ruta del Can Mayor*. Dibujo de Ana Miralles y guion de Emilio Ruiz. Bilbao, Astiberri, 2019.

Y: Por concretar vuestro método de trabajo, desde el punto de vista técnico y artístico, ¿nos lo podríais desglosar brevemente, desde que nace la idea hasta la página terminada?

AM: Partiendo de un guion ya escrito que, como comentamos, Emilio describe por escenas, lo siguiente es hacer un *storyboard* para ver cómo se distribuyen las viñetas y los diálogos. Es decir, se empiezan a concretar las ideas en imágenes. Es un trabajo relativamente rápido, no entras en detalles, pero ya vas viendo las necesidades de documentación, por lo que empiezas a investigar. Y en el momento en que todo ello nos parece bien, que vemos que la historia respira y avanza, entramos en la fase de documentación intensiva, además de comenzar a diseñar la fisonomía de los personajes. En definitiva, tienes que crear un mundo desde la nada.

ER: Después se amplía el *storyboard* para poder ir introduciendo detalles. El primero lo dibuja en un A4 y luego yo amplío cada tira en horizontal en A3 y las imprimo. Tienen 40 centímetros de largo. El resultado es una página de 40 cm x 57 cm, en la que ella ya dibuja el lápiz definitivo.

AM: Esas copias están impresas en un color gris claro y sobre esas líneas hago el dibujo tal como va a quedar finalmente, ya que al tener ese tamaño puedo hacerlo con toda comodidad. Pero el *storyboard* sigue siendo una especie de guía porque, como luego se va a reducir, si yo trabajara directamente en grande, pondría demasiados detalles.

ER: Y después se vuelve a reducir imprimiéndolo en calidad fotográfica sobre un papel de acuarela, para poder hacer el color. Un color que en el álbum de *Ava*, curiosamente, ha costado más que el lápiz.

Y: La portada de *Ava* (FIG. 6) refleja elegancia, sensualidad, ornamentación… ¿Es un tipo de continuismo gráfico, de identificación con tu trayectoria? ¿O es que tu particular estilo surge ya de manera natural?

AM: Sí, creo que volví a ser yo misma. Dudé mucho a la hora de hacer una portada más o menos descriptiva, donde apareciera Río… pero al final pensé que tenía que ser una imagen muy universal en la que se viera a un personaje que con su actitud lo dijera todo. El resto es accesorio. Así que escogí una escena concreta del álbum que está muy cargada de emotividad y la llevé a la portada.

Ava ha tenido una conversación con Frank Sinatra muy desagradable y muy dura, por lo que está llorando y definitivamente ha enterrado su amor. Está entre las sombras, junto a la piscina, no hay nadie cerca y escucha una canción de Carlos Augusto sobre fracasos de amor. Y esa idea es la que he trasladado a la portada, buscando poner en valor esta escena.

ER: Se intenta que el público lo interprete como algo punzante, algo que todos hemos sentido en algún momento: el desamor. Quizá es el sentimiento más profundo del álbum.

FIG. 6. Portada de *Ava*. Dibujo de Ana Miralles y guion de Emilio Ruiz. Bilbao, Astiberri, 2024.

Y: Ana, cada vez te prodigas más en exposiciones y galerías de arte, sobre todo realizando ilustraciones exclusivas ¿Te cuesta separar esta actividad de la historieta? ¿Cambiar la pura estética por la narratividad?

AM: Es que el cómic tiene que ser eficaz, no puedes tratar cada viñeta como si fuera una obra de arte. Son dos lenguajes muy diferentes. Desde luego, puedes contar una historia con una ilustración, pero no es una historia con desarrollo y profundidad, es más un golpe de vista: plantear una situación, una sensación, un momento concreto. En cambio, un cómic es algo muy complejo y con muchos elementos que dependen de distintas decisiones que debes tomar. Es un trabajo agotador, lo ideal sería poder compaginar las dos facetas. Si ahora me plantearan una exposición sobre *Ava* la haría con elementos que no se han podido incluir en el álbum, momentos e imágenes descartadas, fragmentos de la vida en los años 50… son dos aspectos diferentes de abordar un personaje. Lo puedo completar con ilustraciones y seguro que a mucha gente le iba a encantar porque el público consume muy rápidamente las imágenes de un cómic, de forma que cuando creas una imagen nueva genera mucha expectación.

Y: ¿*Ava* es una obra diferenciable, de alguna manera, del resto de vuestra trayectoria? Incluso, ¿es una obra que podrían leer los que no son seguidores de Ana Miralles?

ER: Yo creo que sí. Definitivamente, es la obra que más me satisface. Siento un gran cariño por *En busca del unicornio*, pero creo que hoy por hoy yo he ganado en seguridad y Ana en madurez. Desde luego, si se me tiene que recordar en el cómic por algo, creo que *Ava* es con lo que más identificado me siento.

AM: A mí me ha costado mucho realizarlo porque tenía que manejar una montaña de documentación y también porque, después de *Djinn*, me decía «no puedo bajar un escalón», es decir, sentía una presión constante.

ER: Pero yo recuerdo que cuando Ana estaba dibujando el primer álbum de *Djinn* también estaba muy estresada y muy preocupada, o sea, estaba exactamente igual que ahora porque acababa de terminar *En busca del unicornio* y pensaba que tenía que ir a más.

AM: Esto es porque los primeros álbumes siempre son los más estresantes. Si *Ava* fuera una serie, el segundo sería mucho más fácil porque ya está «hecho», ya ha echado a andar, mientras que en el primero es todo nuevo y es una especie de examen. Además, hay que tener en cuenta en el primer tomo de *Djinn* que Dufaux era un gran guionista y Dargaud era un gran editor, mientras que yo tenía muy poca repercusión en el mundo del cómic.

Y: No hay en *Ava* parajes exóticos, como en *Djinn*, *Muraqqa* o *Waluk*, ni escenarios históricos, como en *En busca del unicornio*, ni violencia, misterios o elementos sobrenaturales… ¿Puede ser mucho más intensa y gratificante la aventura interior?

AM: Yo creo que sí.

ER: Yo apuesto por este tipo de historias, lo que no significa que no disfrute con el cine de acción u otro tipo de películas.

AM: Una cosa no quita la otra, no es menoscabo. Puedes hacer cosas fantásticas totalmente diferentes, pero este, que es un viaje interior y que supone comprometerte a plasmar sentimientos reales, la vida de alguien y unos hechos de una forma bastante periodística, también tiene mucho encanto, aunque nunca deja de ser un reto.

Lo importante es que la gente que lo lea lo pueda leer varias veces porque si introducimos tantos detalles es para que el álbum sobreviva a una primera lectura. A mí también me pasa con las demás obras. Yo soy una lectora voraz y bastante impaciente, por lo que, cuando empiezo un cómic lo leo muy deprisa para ver cómo termina, pero luego vuelvo a revisarlo para fijarme en las viñetas, los planos, los secundarios… La última vez que me pasó fue con *Contrapaso* de Teresa Valero. Necesitaba conocer el desenlace enseguida, pero, una vez que lo hice, volví hacia atrás para poder ver con calma todos los detalles, la intrahistoria, y así lo disfruté mucho más.

ER: Juan Díaz Canales dice que somos todos muy malos lectores porque leemos atropelladamente y nos fijamos solo en lo llamativo, pero la ventaja de los libros es que puedes volver hacia atrás, cosa que no ocurre con las películas.

Y: Y, además, se pueden ver todas las viñetas simultáneamente.

ER: Desde luego. De hecho, cuando componemos el cómic en el ordenador, antes de hacer las impresiones, siempre utilizo la visión del documento a doble página para poder ver el efecto global. Para contemplarlo tal y como lo va a hacer el lector al abrir el álbum.

AM: Ese lector tiene toda la acción desplegada ante él y es el que decide cuánto quiere demorarse en cada viñeta. Yo soy quien se lo está proponiendo, pero él es quien realmente decide cual va a ser ese espacio de tiempo.

Bibliografía esencial

MIRALLES, Ana y RUIZ, Emilio. *El brillo de una mirada*. Valencia, La General Ediciones, 1990.

MIRALLES, Ana y SEGURA, Antonio. *Eva Medusa* (3 álbumes). Barcelona, Ediciones Glénat, 1993-994.

MIRALLES, Ana y DUFAUX, Jean. *Djinn* (13 álbumes). Barcelona, Norma Editorial, 2002-2017.

MIRALLES, Ana y RUIZ, Emilio. *De mano en mano*. Alicante, Edicions de Ponent, 2009.

MIRALLES, Ana y DUFAUX, Jean. *Desvelando a Djinn*. Barcelona, Norma Editorial, 2010.

MIRALLES, Ana y RUIZ, Emilio. *Muraqqa*. París, 12 Bis, 2011.

MIRALLES, Ana y RUIZ, Emilio. *Waluk* (3 álbumes). Bilbao, Astiberri, 2011-2019.

MIRALLES, Ana y RUIZ, Emilio. *En busca del unicornio* (Integral). Bilbao, Astiberri, 2019.

MIRALLES, Ana y RUIZ, Emilio. *Ava*. Bilbao, Astiberri, 2024.

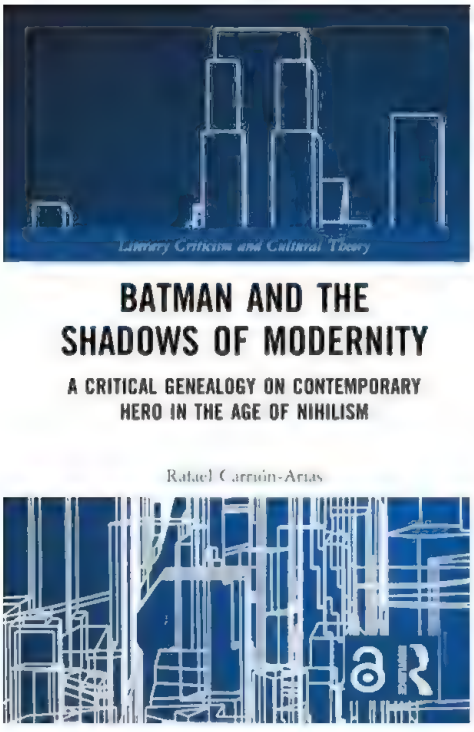
CuCoCrítica

Batman and the Shadows of Modernity. A Critical Genealogy on Contemporary Hero in the Age of Nihilism

RAFAEL CARRIÓN ARIAS

Routledge, 2024

DOI: 10.37536/cuco.2024.23.2781


Literary Criticism and Cultural Theory
BATMAN AND THE SHADOWS OF MODERNITY
A CRITICAL GENEALOGY ON CONTEMPORARY HERO IN THE AGE OF NIHILISM
Rafael Carrión-Arias

La obra de Rafael Carrión Arias, *Batman and the Shadows of Modernity. A Critical Genealogy on Contemporary Hero in the Age of Nihilism*, es fruto de su tesis doctoral, presentada en la Universidad de Granada en 2020. A través de esta investigación, Carrión incorpora la figura de Batman dentro de la narrativa del superhéroe contemporáneo, como su fundador, problematizando una modernidad dominada por el nihilismo.

La obra se articula en torno a una suerte de genealogía del héroe contemporáneo, cómo Batman se circunscribe a ella y qué elementos integran lo que Carrión denomina como «Bat-narrativa». Todo ello enriquecido con una interdisciplinariedad que impregna esta investigación, en la que se combinan los estudios del cómic con los estudios filosóficos y literarios, otorgando una gran complejidad al análisis de este superhéroe y su circunscripción a la heroicidad moderna. Este trabajo se divide en seis capítulos en los que Carrión analiza la hermenéutica del personaje de Batman, así como elementos que le rodean y que le construyen en su identidad superheroica, como es el caso de la ciudad de Gotham o su enemigo por excelencia, el Joker.

Cuáles son los elementos que aporta Batman al género de superhéroes es el epicentro del primer capítulo, que señala los principales aspectos metodológicos que articularán esta investigación. En este primer capítulo se analiza la importancia ideológica de estos superhéroes, ya que lograron establecer una conexión total con la sociedad, llegando a convertirse en sujetos clave del debate en esos Estados Unidos de los años 40 y 50, cuando los prejuicios morales y éticos veían en este género una auténtica amenaza para la rectitud y el orden entre la juventud. En esta «ideología» de los superhéroes entra en escena la «Batman narrativa» o «Bat-narrativa» de la que

habla el autor, que no se limita a sus historias como tal, sino que implica también la interpretación de los significados, gestos, matices o conexiones con el mundo real que se dan a lo largo de sus aventuras.

Como comentábamos con anterioridad, uno de los elementos que integra y que habla de cómo se construye Batman es, precisamente, la ciudad donde se cría: Gotham, protagonista del segundo capítulo de esta obra. En esta ciudad oscura impera la delincuencia y el caos. Una delincuencia a la que se ve sometido nuestro protagonista a partir del crimen que trae aparejado su nacimiento como superhéroe. Con el asesinato de sus padres en un robo a mano armada, que el joven Bruce Wayne se ve obligado a presenciar, nace la leyenda de Batman con el fin de vengar la muerte de sus padres, poniendo fin a la delincuencia que las fuerzas del orden y la justicia no son capaces de controlar en solitario. Gotham es representada como la ciudad contemporánea por excelencia, retratada entre las páginas de *Batman* a partir de la imagen tridimensional de la ciudad, de tal manera que cobra protagonismo en sí misma en esta narrativa. No es simplemente el entorno en el que habita Wayne, sino que es un personaje más de la historia. A lo largo de este capítulo Carrión analiza la transformación de la ciudad, en el caso de Batman, desde tres escenarios diferentes: «su origen urbano, su percepción de la ciudad contemporánea y sus habitantes y un ejemplo paradigmático de autoconciencia de sus características»[1].

En este capítulo se introduce, además, un concepto que resulta fundamental a lo largo de la obra. Se trata de lo que Harold Bloom denominó como «literatura de revisión», en la que «el revisionista se esfuerza por ver de nuevo, para estimar y estimar de manera diferente, para apuntar correctamente»[2]. Este recurso será de gran utilidad para comprender la lógica de esta investigación y servirá para introducirnos en el tercer capítulo, en el que se trata el tema de la vinculación de Batman con la cuestión política. A través de un diálogo con Hobbes, Schmitt o Foucault, establece un axioma del superhéroe como sujeto político en el que se entremezclan problemáticas como el papel de la soberanía en situaciones de «excepción», la ideología del «hombre hecho a sí mismo» o la teoría del excepcionalismo y su importancia en tiempos de crisis. En conexión con este último elemento, cuando se habla de la teoría excepcionalista de la soberanía, se incorpora su función utilitarista y el papel del castigo en estos marcos de tensión e inestabilidad.

En este sentido, es interesante el análisis que hace el autor tanto del papel del superhéroe como agente responsable del orden y del castigo que se detrae de la detención del villano. En esta persecución contra el crimen Bruce Wayne se convierte en un «maestro científico», en un proceso que Carrión denomina como «tecnología política del cuerpo»[3]. Según esta lógica, «destina sus recursos materiales y sociales y centra su capacidad intelectual no en atender a las causas principales del crimen —como cualquier científico riguroso haría—, sino en erradicar los simples síntomas»[4]. Conecta y compara así la labor detectivesca de Batman con la del más afamado detective de la literatura contemporánea, Sherlock Holmes y su método deductivo. En el caso

[1] Véase CARRIÓN ARIAS, Rafael. *Batman and the Shadows of Modernity. A Critical Genealogy on Contemporary Hero in the Age of Nihilism.* Nueva York, Routledge, 2024, p. 31. Traducción propia.

[2] *Ibid.*, p. 43. Traducción propia.

[3] *Ibid.*, p.68. Traducción propia.

[4] *Idem.*

de Batman esta función detectivesca tiene más que ver con la del vigilante, como figura estrechamente relacionada con el fascismo, tal y como se continúa analizando en el cuarto capítulo, en el que se analiza al héroe moderno a partir de los grandes representantes de la corriente nihilista: Turguénev —creador del término en su novela *Padres e Hijos* (1862)—, Dostovieski con su retrato nihilista en los hermanos Karamazov y el filósofo que estructura la conceptualización del término, Nietzsche.

El descreimiento de Batman en un sistema en conjunto da muestra de esa visión nihilista del superhéroe. Tal y como sostiene Turguénev, en uno de los diálogos entre Arkady, Evgeny y Nikolai y Pavel Petrovich, es a través de la destrucción del presente como se alcanzará la promesa de un futuro esperanzador. Representan así la crisis de la modernidad, que se ve claramente reflejada en el caballero oscuro, que ya incorpora en su nombre ese adjetivo que caracteriza al momento actual y al que sigue la ausencia de un sentido real. Lo que se entiende, efectivamente, como nihilismo. El superhéroe actual es el justiciero que lidera una cruzada contra el crimen, como resultado de un deseo de venganza. Una concepción heredera de las novelas de caballería en las que Don Quijote se presentaría como el primer héroe moderno en la ficción, que marcará la pauta para el resto de los héroes modernos de acción.

No existe héroe sin un villano que dé sentido a su existencia y esa figura es la que protagoniza el quinto capítulo de esta obra, en la que analiza al supervillano manteniendo ese interés por la filosofía nietzscheana, a partir de la dicotomía entre superhéroe y superhombre. El concepto de superhombre cobra dimensión mercantil en la década de los 60 del siglo XX, pero ¿a qué nos referimos cuando utilizamos esta terminología en el mundo de la modernidad? ¿Realmente podemos clasificar al superhéroe como superhumano o sería ese último hombre del que habla Nietzsche? Esas son algunas de las preguntas a las que trata de dar respuesta Carrión en este capítulo, analizando para ello la cuestión de la locura en esa construcción de la alteridad, centrándose en la figura del Joker y sus antecedentes, como epítome del hecho de que su existencia implique una resistencia frente a esa crisis del sistema de la que hablábamos anteriormente, ya que trae aparejada una falsa paz impuesta a través del control y el miedo.

Finalmente, el análisis de este villano dentro del baile de máscaras que representa como payaso macabro en el carnaval de los locos ocupa el sexto y último capítulo. En este caso Carrión parte del concepto de «realismo grotesco» (del que derivará el de «cuerpo grotesco») acuñado por Mijaíl Bajtín, que implica un conjunto o sistema de imágenes de la cultura cómica popular. En este realismo grotesco el carnaval es la segunda vida para la gente común y en él la risa impera como un lenguaje en sí mismo, que abraza e incluye a todo el mundo por igual.

En este contexto el Joker «es una imitación puramente grotesca que se opone a la doctrina oficial, al entender al individuo y cuerpo social como interrelacionados [...] Su aspecto vicioso destaca, sobre todo, por su pronunciada sonrisa. Esta sonrisa demuestra que el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo»[5].

En conclusión, el libro busca trazar una genealogía en torno a la concepción de héroe moderno, en clara relación con una lectura nihilista del mismo, tratando de ubicar en ella a la figura de Batman como superhéroe fundacional de la heroicidad moderna. Para ello, analiza los

[5] *Ibid.*, p. 216. Traducción propia.

elementos que nutren al personaje y que lo elevan a esta categoría de forma magistral, si bien es cierto que se echa en falta unas conclusiones que retomen las cuestiones principales que se plantean en la introducción, mostrando el cumplimiento de los objetivos a alcanzar con esta investigación.

ANDREA HORMAECHEA OCAÑA

Doctora en Historia Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Historia Contemporánea por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha participado en un proyecto de investigación de la Fundación Ortega y Gasset sobre las relaciones entre Europa y América, a través del intercambio de cartas de Ortega con otros intelectuales. Además de en proyectos de innovación docente sobre el tratamiento del cómic en el aula y la participación de las mujeres en este espacio. Entre sus publicaciones destacan: "La representación del comunismo en el cómic de superhéroes. Del espionaje al colaborador", Tebeosfera *(2022); "El cómic de superhéroes. De la cultura friki al Universo Cinematográfico de Marvel" en Andrea Hormaechea Ocaña (ed.),* Del ocio al neg(ocio). Un camino de ida y vuelta *(2022); "El cómic como propaganda anticomunista durante la Guerra Fría" en* Historia y comunicación social *(2020); "Wonder Woman: Nuevo icono feminista" en* Lecturas de nuestro tiempo *(2019) o "La nueva canción protesta de la era Trump" en El Futuro del Pasado (2018).*

Desokupar el cuerpo: las voces de las autoras en el cómic español

MARIKA VILA MIGUELOA

Ed. Marmotilla, 2024

DOI: 10.37536/cuco.2023.21.2326

El cómic, como lenguaje performativo, se ha hecho eco de los vaivenes ideológicos y socioculturales que han sobrevenido a este sector desde sus inicios a finales del siglo XIX y que han condicionando las producciones del mercado editorial, las convenciones bajo las que trabajaban los autores y el prisma a través del que los lectores accedían e interpretaban las obras. Al trazar la evolución de estas transformaciones en el cómic español, puede percibirse un discurso hegemónico masculinizado en el que la presencia de las mujeres (como autoras, lectoras o personajes) ha estado supeditada e instrumentalizada. Por ello, se vieron abocadas a una posición desigual que las sumía en la invisibilidad, la cosificación y la estereotipación afectando principalmente a las autoras y los personajes femeninos como las caras más visibles. En el caso de las primeras, emplearon distintas estrategias tanto para defender su propio espacio y desarrollo autónomo en el medio como para reconfigurar en sus obras las representaciones del cuerpo de la mujer. Estas últimas se mostraban tradicionalmente como iconos tópicos cuya identidad e imagen quedaba reducida a una superficialidad sexista impuesta como modelo, el cual había sido moldeado por el androcentrismo y los códigos masculinos de la industria del cómic, según los preceptos de cada época.

Pudiera parecer que este fenómeno se circunscribe al pasado debido a la profusión de nuevos nombres femeninos que se dan a conocer cada año, sin embargo, las voces femeninas siguen siendo minoría en un sector que todavía necesita avanzar en la pluralidad de posicionamientos que alberga, incluyendo una perspectiva de género. Por lo tanto, trazar una historia del cómic en España implica la ampliación del listado de autores con las firmas femeninas no reconocidas hasta el momento y, con ello, reconstruir la genealogía del discurso femenino en los siglos XX y XXI para analizar su evolución de forma integral. Estas premisas son la base de la investigación de Mari Carmen Vila, más conocida como Marika, como queda reflejado en su tesis doctoral, defendida en 2017, la cual culminó en el ensayo *Desokupar el cuerpo: las voces de las autoras en el cómic español* (2024) publicado por Ediciones Marmotilla, especializada en los estudios teóricos sobre cómics. Editorial y autora comparten el interés por ampliar el corpus teórico en torno al

cómic, como medio de comunicación y de expresión artística,desde nuevas perspectivas que, en el caso de Marika, se centran en los estudios de género. Además, la propia experiencia de la autora como ilustradora y dibujante de cómics aporta una visión holística a sus investigaciones que resulta muy enriquecedora.

A través de cuatro secciones, *Desokupar el cuerpo* realiza un recorrido por las principales etapas en la evolución del cómic español, centrado en la figura femenina y siguiendo una cronología que cubre desde la República hasta la actualidad. La primera parte presenta el panorama del cómic nacional y el desarrollo del icono femenino a principios del siglo XX, así como los conceptos básicos que ampliará en las siguientes secciones. La segunda cubre el periodo de la dictadura franquista y parte de la transición democrática,para centrarse principalmente en la evolución de un icono femenino en el que la belleza y el componente estético juegan un papel esencial. Como muestra la tercera sección, esta tendencia se mantiene a finales de los setenta coincidiendo con la época del destape en el cine, que se extenderá a otros ámbitos, presentándose como una liberación masculina que, en realidad, utiliza la sexualidad y el desnudo femenino como parte de unos modelos eróticos y sexistas dirigidos a un público masculino. Frente a estos planteamientos, dentro del cómic adulto las autoras se posicionaron bien dentro del discurso patriarcal a través de estrategias de mimetismo, bien dentro de movimientos de concienciación y renovación del medio como el que constituye la generación del compromiso donde participó la propia Marika Vila. El hecho de que la autora del ensayo haga una reflexión sobre su obra como elemento reivindicativo es un aporte innovador que sirve de enlace con la última parte del libro, centrada en las estrategias de experimentación investigadas por las autoras en el siglo XXI donde las herramientas tecnológicas y las redes sociales han permitido crear nuevos formatos de acceso y distribución en el mercado para llegar a un público más amplio.

Esta revisión histórica tiene una doble finalidad por la que, en primer lugar, se explora la configuración y la transformación del artefacto de mujer, convertido en un icono ocupado y dominado por la mirada masculina, en función de las etiquetas de género imperantes en la industria y de las diversas estrategias utilizadas por las autoras para decodificar estas imágenes.En segundo lugar, este estudio trata de entender las diversas casuísticas a las que se enfrentaron las autoras en cada época, al tiempo que rescata estas firmas femeninas del olvido y las introduce en el discurso canónico. En última instancia, Marika busca generar una reflexión sobre la construcción de los discursos en el cómic, concretándolo en las identidades de género, que permita luchar contra estereotipos históricamente constituidos a través de la experimentación y la renovación de las estrategias y la autoconciencia, individual y colectiva, que incorporan las nuevas generaciones de autoras. Estos contenidos se completan con una introducción y una conclusión de mano de la propia Marika, además de un prólogo de Marta Segarra que aportan una visión plural a los estudios sociológicos y de género planteados en este ensayo. Concretamente, en la introducción al libro, la autora explica a qué se refiere cuando habla de "desokupación", un término de creación propia y transversal en todo el ensayo con el que quiere redundar en la idea de la autoridad masculina que usurpa el control sobre la imagen del cuerpo femenino.

Al exponer en la primera sección los conceptos básicos y los inicios del cómic nacional a principios del siglo XX, Marika llama la atención sobre el uso que hizo la industria editorial de un discurso sexista y segregador, marcado por un encasillamiento de las funciones y los espacios masculinos y femeninos en temáticas, ámbitos y cualidades específicas. Este sesgo aparece con

especial claridad en los productos destinados al público infantil y juvenil, al considerarse una herramienta educativa. Los niños eran llamados a la acción y la aventura, mientras que las niñas eran dirigidas hacia las historias de los cuentos de hadas y representaciones frágiles, obedientes y destinadas a labores de servicio que, con el tiempo, evolucionarían hacia historias románticas. La autora explica que la ilustración infantil era considerada una ocupación eminentemente femenina por su carácter pedagógico y de poco prestigio. Destacaron publicaciones como *almanaque Mis Chicas* o la colección de cuentos de hadas *Azucena* en las que las autoras debían plegarse a las características impuestas por las editoriales para mantener un estilo femenino concreto. Este se identificaba por la suavidad y la dulzura de las formas que evitan cualquier angulosidad o línea agresiva, los fondos planos en los que predomina la luminosidad o la atención a elementos superficiales de la apariencia de los personajes, en los que resaltaban los ojos, labios y pelo, así como los vestidos y complementos de moda. La adhesión a esta iconografía estaba condicionada por la formación de los artistas, pues al carecer de una estructura académica, era autodidacta y guiada desde las editoriales, que imponían unos modelos, estilo y guiones a seguir con referentes predominantemente masculinos y según las demandas del mercado.

El contrapunto a estas estéticas lo marcaban las revistas satíricas y de opinión para adultos, muy destacadas en el entorno catalán y valenciano, donde las autoras pudieron participar en publicaciones no segregadas con plena responsabilidad de sus obras en algunos casos, en tanto que tenían capacidad de decisión en los contenidos y el dibujo. Sin embargo, Marika subraya el hecho de que, a pesar del aparente aperturismo, estas artistas eran una minoría en el sector y la mayoría compartía el perfil descrito de artista autodidacta formado a partir de referentes masculinos. Aunque todas trabajasen con una mirada y trazo propios, en el que predominaban el uso subversivo del humor o los cuerpos sicalípticos como símbolos de la nueva mujer moderna que buscaba ser independiente, también pugnaban porque su trabajo no presentase diferencias en calidad y estilo respecto a sus homólogos masculinos para no ser minusvaloradas. Posiblemente, uno de los contrastes más apreciables sea la ausencia de los tópicos negativos hacia las mujeres presentes en las publicaciones de la época, por ejemplo, en las revistas satíricas ya mencionadas donde hacían uso del icono femenino como símbolo de burla o chiste picante. Como rasgo común en todas las secciones, *Desokupar el cuerpo* ofrece un amplio listado de autoras, en ocasiones consignadas a un apartado propio, con el que ejemplificar y rescatar del olvido estos trabajos con nombres como Lola Anglada y Sarriera, Francis "Pitti" Bartolozzi, "las chicas del grupo Cu-Cut!" (Ana María Smith, Laura Albéniz y Jornada o Luisa Vidal y Puig) o de la revista *Feminal* (María Riera o María Ferres Puig).

Los códigos bajo los que se configuraba el cuerpo femenino como icono okupado en la etapa republicana se mantienen en cierta medida durante la dictadura y parte de la transición, de ahí que la segunda sección de *Desokupar el cuerpo* esté dedicado a la evolución de este artefacto a través de distintos modelos que conviven en este periodo y que comparten el mismo presupuesto codificador de la mujer. Como herederas de las publicaciones de la etapa anterior dedicadas a un público femenino y de carácter romántico, durante los años cincuenta revistas como *Florita* mantendrán el papel tradicional y de servicio de las mujeres, a lo que se sumará una orientación consumista, en parte por las sinergias del cómic con la música y el cine. Marika expone cómo a partir de los años 60 estas revistas evolucionaron al introducir personajes femeninos con profesiones de cara al público, pero solo como una ocupación temporal y transitoria, ya que su destino final era el matrimonio. La autora comenta que esta falsa independencia se debe a las influencias

del mercado internacional, que creaban una disonancia con las lectoras al no casar con la situación real de las mujeres españolas de la época. *Lilian, azafata del aire* o *Mary "noticias"*, esta última de la mano de Carmen Barberá y Roy Mark, son dos ejemplos de publicaciones que refuerzan este tópico dentro de la llamada libertad tutelada, por la que los personajes femeninos creen estar en control de la situación gracias al dominio de sus armas de mujer, pero no es más que un simulacro consentido por los varones. Estas armas de mujer se basan en la explotación de la belleza y el físico como herramientas del progreso femenino a través del cuerpo y la imagen, pero no dejan de ser una proyección de unos modelos eróticos y sexistas masculinos. Son un recurso frecuente en el cómic, ya sea en revistas románticas o satíricas, donde redundan en el estereotipo de mujer manipuladora que controla a los hombres a capricho.

En esta misma época dentro del mercado internacional del cómic adulto, esta paridad mimética, junto al uso del estereotipo de las armas de mujer y la explotación del cuerpo femenino como artefacto, se mantuvo en el desarrollo de otros modelos icónicos con cuerpos hipersexualizados para compensar sus actitudes y formas masculinas. Un ejemplo sería el de las *superwoman*, inspirado en las amazonas y guerreras mitológicas como contrapunto de los héroes clásicos, con exponentes como Wonder Woman. Otra de las vertientes fue lo que Marika llama las "mujeres fálicas" como personajes femeninos creados por mimetismo a partir de los héroes principales, como en el caso de Tarzán y Sheena o Hulk y Hulka. A esto se suma que, durante los años sesenta y especialmente en los setenta, el uso del icono femenino cosificado alcanzó nuevas cotas con el avance del erotismo moderno encarnado en los dos modelos contrapuestos de Barbarella y Valentina. Marika entiende que, si bien ambos ejemplos serían iconos simplificadores de una falsa liberación sexual paritaria y femenina, representaban dos artefactos eróticos dirigidos a públicos masculinos diferenciados: Barbarella personifica la figura de la mujer siempre disponible y abierta a mantener relaciones sexuales con parejas masculinas, sin oponer ningún tipo de obstáculo ni objeción; por su parte, Valentina simboliza el erotismo pasivo dirigido a un público *voyeur* masculino (que Marika identifica con una ideología de izquierdas) que adultera su significado, de manera que parece una mujer frívola, moderna y emancipada cuando en realidad es un cuerpo silente, carente de discurso propio y dependiente del deseo de aquel que lo mira.

Los artefactos femeninos analizados en el mercado internacional sirven de enlace con la siguiente sección de *Desokupar el cuerpo*, en la que Marika explora el llamado fenómeno del «destape» proyectado en el ámbito del cómic, que tuvo lugar en España a finales de los años setenta durante la transición democrática y cuyo contrapunto fue la llamada generación del compromiso. En el destape, un sector del cómic se mantenía dentro del discurso androcéntrico en el que la liberación masculina pasaba por la cosificación sexualizada del desnudo femenino enfocado en la exhibición y el énfasis de las zonas erógenas. Este discurso normativo masculino posicionaba a las autoras en la tesitura ya tradicional de tener que escoger entre seguir los preceptos canónicos de la industria, lo que les permitía tener un espacio en el mercado y llegar a un mayor número de lectores, o plantear alternativas a este modelo. En el caso de las primeras, Marika menciona como ejemplos representativos a Purita Campos y Ana Miralles, destacando esta última por haber alcanzado trascendencia internacional y conseguido mezclar la erotización tradicional del cuerpo femenino con unos rasgos propios que diversifican el arquetipo de mujer, con figuras bien asentadas y equilibradas donde el desnudo no es gratuito.Otro de los nombres destacados sería el de Núria Pompeia, cuyas estrategias de concienciación pasaban por el uso de la ironía y la sátira como herramientas disruptivas,sumado a un trazado infantil como medio de

distracción con el que realizar denuncias y críticas sociales que cuestionaban el discurso hegemónico en torno a la mujer. Como colofón a estas voces disidentes, Marika da un espacio a las integrantes que conformaron la generación del compromiso, que ella misma protagonizó con Montse Clavé y Mariel Soria, destacando de esta última el personaje de Mamen como figura femenina comprometida con la liberación de los tópicos sexistas en torno al cuerpo femenino y los roles de género.

La exposición del estilo de la propia Marika, que evoluciona desde sus inicios dentro de los preceptos tradicionales, pasando por distintas etapas reivindicativas y de lucha contra los modelos impuestos a través de la experimentación, la revisión del lenguaje icónico y la ironía, sirven de nexo entre la tercera y la cuarta sección del ensayo que cubre desde los años ochenta hasta la actualidad. Al contrario que las autoras pioneras, las de esta nueva generación habían adquirido la formación de los códigos del medio de forma alternativa al proceder en muchos casos de los estudios de Bellas Artes. Dentro de este grupo el nombre más destacado es el de Ana Juan, debido tanto a la proyección nacional como internacional de sus obras. Caracterizada por las relecturas de los cuentos clásicos destinados a un público adulto, su estilo destaca por el minimalismo de las formas y los contrastes de negros y blancos de la estética japonesa que, junto al uso de un expresionismo fantástico y de una corporalidad monstruosa, hablan de un lenguaje iconográfico alternativo.

Esta influencia de la estética japonesa, al igual que ocurrió con el cómic americano, se incrementó en los años posteriores tras la crisis que afectó al sector a mediados de los años noventa y que propició una gran entrada de material extranjero en el país. La situación se palió a principios de los años 2000 coincidiendo con las nuevas tecnologías que introdujeron novedosas herramientas en la industria, lo que permitió el desarrollo de vías alternativas de acceso al mercado como los fanzines y las redes sociales con las que llegar a un público más amplio sin intermediación. Marika señala la importancia del impacto de estas tecnologías en la creación de voces autónomas que representaron nuevas subjetividades y sensibilidades, más allá de la sátira y el humor, como la perspectiva autobiográfica o costumbrista que proponen Isabel Frank y Susana Martín en *Alicia en un mundo real*, siguiendo la estela de Alison Bechdel. Esta referencia también habla de la incorporación de nuevas propuestas que denunciaban situaciones culturales y personales distintas, como *Persépolis* de Marjane Satrapi, que permitió que las autoras exploraran en nuevas perspectivas corporales, multiformes y transgresoras que jugaban con las desproporciones y la monstruosidad de los cuerpos en oposición al discurso tradicional, incluso como elementos inanimados o robóticos como en el caso de *Wassalon* de Clara Tánit Arqué.

Este análisis de *Desokupar el cuerpo: las voces de las autoras en el cómic español* da muestra de la necesidad de un ensayo de este calado como obra de referencia en los estudios de cómic. La constante interpelación entre autoras y contenidos de distintas secciones del libro crean un efecto de cohesión que permite comprender la complejidad y la amplitud de los fenómenos que describe la autora. Asimismo, su carácter divulgativo y la profusión de perspectivas y nombres de autoras que pone en la palestra resultará de interés no solo al público general, sino a todos aquellos que deseen realizar nuevas investigaciones en esta disciplina, gracias a la profundidad de sus contenidos.

CARMEN SOFÍA DÍAZ SÁNCHEZ

Carmen Sofía Díaz Sánchez es Doctoranda en el programa de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), donde también cursó los grados de Historia del Arte y Estudios Ingleses, además del Máster en Traducción Literaria. Sus líneas de investigación se centran en la narrativa gótica anglosajona y su recepción y traducción en España, los estudios de género, la narrativa y el cómic de ciencia ficción y fantástico con especial interés las temáticas del bildungsroman y coming-of-age, así como su adaptación en cine y televisión.

CuCo, Cuadernos de cómic se halla recogida en los siguientes sistemas de evaluación, plataformas y bases de datos:

Revista publicada por la Editorial Universidad de Alcalá, con el patrocinio del Instituto Franklin.

Esta revista acepta el envío de textos para considerar su publicación. Consulta las normas para ello en https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/cuadernosdecomic/normaspresentacion

CuCo, Cuadernos de cómic aplica un sistema de evaluación de dobles pares ciegos con revisores externos (Double–Blind Peer Review).

Se concede derecho de réplica a los contenidos de *CuCo, Cuadernos de cómic* número 23, que podrá ser enviada, acompañada de nombre completo y apellidos a cuadernosdecomic@uah.es

Página web: www.cuadernosdecomic.com

Blog: www.cucocuadernos.wordpress.com

Las opiniones vertidas por los colaboradores no son compartidas necesariamente por *CuCo, Cuadernos de cómic.*

Inicio de la publicación: 2013
Año de edición: 2024 (diciembre)
Lugar de edición: Madrid
ISSN: 2340–7867
Periodicidad: Bianual